



Bollywood-filmen *Devdas*

En religionshistorisk analyse

Sølve Skarås Skagen

Masteroppgave i religionshistorie

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo
Vår 2007

Bollywood-filmen *Devdas*

En religionshistorisk analyse

Sølve Skarås Skagen



Masteroppgave i religionshistorie

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2007

Forord

” ‘You two are so unlike each other, but still similar. One proud and haughty, the other gentle and restrained. She has little patience and you are so forbearing. She has a good name, respect, and you live in shame. Everyone loves her, but nobody loves you. But I love you, yes, of course I love you’ ... ‘I do not know what the judge of sin and virtue up above is going to make of you, but if we ever meet after death, I will never be able to part from you’ ”

Devdas

Dette er ordene Devdas uttaler til Chandramukhi før han forlater henne, og aldri ser henne igjen. Det er også en av de mest følelsesladete scenene i filmatiseringen av *Devdas* fra 2002. Min interesse for indisk film startet høsten 2000 da jeg var på studietur i Sør-India. Under oppholdet ble mine medstudenter og jeg anbefalt å ta en tur på kino. Vi ble fortalt at både stemningen i kinosalen og filmene ikke var slik som vi var vant til hjemme i Norge. Vi oppdaget fort at filmmusikk var et svært utbredt fenomen, overalt ble der spilt musikk i små boder og kafeer. Hver gang vi spurte om artisten eller hvor musikken kom fra, fikk vi til svar at den tilhørte en eller annen film. Mitt første møte med indisk film skjedde i Chennai. Filmopplevelsen gav mersmak. Filmen hadde en annerledes fortellermåte, de sterke fargene, dansen og musikken var en helt annen verden enn den vi i Norge får servert på tv eller kino.

I de siste årene er det en økende interesse i Vesten for det som populært kalles for Bollywood-film. Mumbai, tidligere Bombay, er Indias største filmby og har fått tilnavnet Bollywood som en motpart til det amerikanske Hollywood. Indiske filmer har dukket opp på norske filmlerreter, men også på Cannes-festivalen og på Oscar-utdelingen. I Oslo og London finnes det egne Bollywood-festivaler hvor indisk film og kultur står i sentrum.

Jeg ble for første gang introdusert til *Devdas* gjennom NRK 2 i 2003. Jeg likte filmen svært godt og gikk raskt til anskaffelse av den. Samme året deltok jeg på ”Film fra Sør festivalen” i Oslo, hvor det ble arrangert et helgeseminar om melodrama. En av filmene som stod på programmet var *Devdas*. *Devdas* viste seg å være en svært kjent film i India og har vært filmatisert flere ganger. Filmen er basert på en bok med samme navn, skrevet av den bengalske forfatteren Saratchandra Chattopadhyay (1876-1938).

I løpet av mine av religionshistoriestudier har jeg utviklet en spesiell interesse for hinduismen som religion. Hinduismen er Sør-Asias største religion. Hinduismens mangfold og utallige uttrykksformer er umulig å unngå når man reiser gjennom India. Det kan til tider virke som om den er overalt. Hele tiden går man forbi små og store helligdommer og templer. Fargerike gudebilder og statuer i alle mulige fasonger og størrelser dukker opp på et hvert

hjørne. Gateselgere sitter i veikantene eller på fortauene og selger plakater av gudene, og ved siden dem ligger det utallige plakater av kjente filmstjerner.

Ut fra mine kunnskaper om hinduisme mente jeg å finne igjen mye av de religiøse uttrykkene også i Bollywood-filmene. Da jeg begynte på masterstudiet i religionshistorie ved Universitetet i Oslo hadde jeg allerede bestemt meg for at jeg ville kombinere to av mine interesser, nemlig Bollywood-film og hinduisme.

Under arbeidet med oppgaven var jeg på et studieopphold på University of Hyderabad. I mine samtaler med studenter og lærere der ble jeg etter hvert oppmerksom på bruken av ordet og begrepet *rasa*. I alle samtalene jeg hadde, ble det antatt at jeg visste hva *rasa* var. Etter en del undersøkelser åpnet det seg enda en ny dimensjon som skulle vise seg å være utfyllende for mine kunnskaper om Bollywood og hinduisme. Det viste seg at *rasa* ikke var noe nytt, men et teoretisk og filosofisk begrep brukt i India i over 2000 år. Begrepet er spesielt knyttet til en tekst, *Nāṭyaśāstra*, som har vært retningsgivende for indisk kunst i flere tusen år.

Med utgangspunkt i *Nāṭyaśāstra*, hinduisme og Bollywood ble grunnlaget for denne oppgaven skapt. Arbeidet med en utfordrende og spennende oppgave kunne begynne, og resultatet er det som ligger foran deg.

Takk

Først av alt takk til min veileder Per Kværne, for all hjelp, oppmuntring og gode råd underveis med oppgaven. Jeg vil også takke mine medstudenter for innspill, tips og gode diskusjoner, faglige innspill og inspirasjon underveis. Takk til Ragnhild Klafstad, Elise Skarsaune, Anette Cecilie Johanson, Siril Houge-Thiis, Mia Ødegaard, Jon Kristian Harvik, Kari Lund, Kathleen Morley og alle de andre studentene på religionshistorie.

Takk til mine foreldre, Norunn og Øystein Skagen, for støtte, og for deres entusiasme og støtte i alt som er viktig for meg. Størst takk går til min kjære søster, Therese Skagen, som har utrettelig støttet og oppmuntret meg gjennom hele prosessen med oppgaven. Hennes kunnskaper og innsats har vært uvurderlig. Enda en stor takk går til mine venner som alltid har tro på meg. Takk til dere alle sammen som alltid oppmunter meg, og en ekstra spesiell takk til Tanja Krangnes for korrekturlesing.

Med all hjelp og velvilje fra ulike hold, må det presiseres at det ferdige produktet er mitt ansvar alene. Alle feil og svakheter er mine egne.

Translitterasjon og oversettelse

I denne oppgaven brukes det en del ord og begreper på sanskrit. Noen steder er det også brukt hindi ord. Både sanskrit og hindi brukes både i litteratur som omhandler hinduisme og indisk film. Hinduistiske skrifter, stedsnavn, gudenavn og navn på personer som oppfattes som hellige blir skrevet på sanskrit. Dette er gjort for lettere å kunne skille mellom f.eks filmskikkelsenes navn og gudenes navn slik at det ikke oppstår misforståelser.

Sitater fra filmen er basert på den engelske undertittelen og skrives på engelsk. Engelske undertitler brukes i India da ikke alle kan hindi, men også fordi det er et stort utenlandsk publikum. Filmen vil derfor kunne nå ut til et større publikum. Man må beregne at en viss meningsbetydning har falt bort under oversettelsen fra hinditale i filmen, til den engelske undertittelen.

For translitterasjon og oversettelse av ord og uttrykk fra sanskrit brukes M. Monier-Williams' *Sanskrit-English Dictionary* (1999). Ord og uttrykk på hindi er basert på R. S. McGregors *The Oxford Hindi-English Dictionary* (1993). Sanskrit- og hindibegrepene settes i kursiv i teksten og vil gå igjen i oppgaveteksten. Dette er fordi det ikke alltid finnes norske ord som gir en tilsvarende dekkende betydning. Begrepene forklares i teksten rett etter de er brukt første gang. Noen ganger forklares begrepene også mer omstendelig i fotnoter. I tillegg er det en ordliste bak i oppgaven.

INNLEDNING.....	1
HINDUISME	2
<i>NĀṬYAŚĀSTRA</i> OG MELODRAMAET	4
<i>DEVDAŚ</i> – ET KJÆRLIGHETSDRAMA	6
<i>NĀṬYAŚĀSTRA</i> – EN VEILEDING FOR DRAMA OG DANS.....	9
FORFATTERSKAP, DATERING OG KILDER.....	10
RETNINGSLINJER FOR DRAMA	14
RASAESTETIKK – FØLELSER OG SINNSBEVEGELSER	18
BHĀVA, EN STIMULANS FOR SANSENE	18
<i>STHĀYIBHĀVA</i> – VARIGE SINNSTILSTANDER	18
<i>VYABHICĀRIBHĀVA</i> – UTFYLLENDE SINNSTILSTANDER	19
<i>SĀTTVIKABHĀVA</i> – UFRIVILLIGE SINNSTILSTANDER	19
<i>VIBHĀVA</i> OG <i>ANUBHĀVA</i>	19
DE ÅTTE RASAENE.....	21
<i>ŚṛṅGĀRA RASA</i> – EROTISK KJÆRLIGHET	21
<i>KARUṇA RASA</i> – SORG	22
<i>HĀSYA RASA</i> – HUMOR	22
<i>RAUDRA RASA</i> – SINNE	22
<i>BĪBHATSA RASA</i> – AVSKY	22
<i>BHAYĀNAKA RASA</i> – SKREKK	23
<i>ADBHUTA RASA</i> – YDMYKHET	23
<i>VĪRA RASA</i> – HELTEMOT	23
<i>DEVDAŚ</i>.....	25
KARAKTERGALLERI	25
MUKHERJEE-FAMILIEN	25
CHAKRAVARTY-FAMILIEN	26
CHOWDHURY-FAMILIEN	27
VENNER	27
SCENE 1 - FILMENS ÅPNINGSSCENE.....	29
SCENE 2 – <i>DEVDAŚ</i> ' HJEMKOMST	31
SCENE 3 - LAMPEN	33
SCENE 4 - GJENFORENINGEN	38
SCENE 5 - FORLOVELSEN.....	42
SCENE 6 - KUMUDS <i>GOD BHARNĀ</i>	46
SCENE 7 - BRUDDET	53
SCENE 8 - CHANDRAMUKHI.....	58
SCENE 9 - ATSKILLELSEN	63
SCENE 10 - CHANDRAMUKHI OG <i>DEVDAŚ</i>	69
SCENE 11- DØDEN SAMLER DEM	74
SCENE 12 - PARO OG CHANDRAMUKHI MØTES	81
SCENE 13 – <i>DURGĀ-PŪJĀ</i>	86
SCENE 14 - PARO STRAFFES.....	90
SCENE 15 - <i>DEVDAŚ</i> AKSEPTERER CHANDRAMUKHI.....	92
SCENE 16 - DEN ENDELIGE ATSKILLELSEN.....	95
AVSLUTNING	102

<u>APPENDIKS - BILDER FRA FILMEN <i>DEVDA</i></u>	<u>107</u>
<u>ORDFORKLARINGSLISTE</u>	<u>119</u>
<u>GUDER, HELGNER OG VISMENN</u>	<u>124</u>
<u>SAMMENDRAG</u>	<u>127</u>
<u>REFERANSER</u>	<u>128</u>

Innledning



Innledning

Klaus K. Klostermaier (1994) karakteriserer hinduismen i sin bok, *A Survey of Hinduism*, som et religiøst livssyn med foranderlige historiske og samfunnsmessige dimensjoner.

Klostermaier hevder videre at hinduismen er en livsstil som inngår i de fleste indiske kulturelle uttrykk. David R. Kinsley (1993) hevder i sin bok, *Hinduism – A Cultural Perspective*, at så godt som alle tradisjonelle og moderne kunstuttrykk på det sørasiatiske kontinentet kan betegnes og tolkes som religiøse. Film er et av de viktigste populærkulturelle elementene i dagens India. Man kan derfor anta at hinduisme er en del av de svært populære Bollywood-filmene i Sør-Asia.

Teksten *Nāṭyaśāstra* har fungert som en rettesnor i formidling av følelser og sinnsstemninger innen utøvende kunst på store deler av det sørasiatiske kontinentet. Prinsippene som *Nāṭyaśāstra* representerer, har hatt innflytelse på sørasiatisk skuespillerkunst i de siste 2000 årene, og kan antas å være nedfelt i tradisjoner og kultur som blant annet gjenspeiles i dagens indiske filmproduksjon i Bollywood.

Med utgangspunkt i en oppfatning av at hinduismen gjennomsyrrer det indiske samfunnet og dets kulturelle uttrykk, vil jeg anta at dette gjenspeiles i moderne fremstilling av drama slik som gjennom film. I så fall: *er det slik at drama i Bollywood-film kan tolkes i lys av de følelsesmessige reglene for skuespill presentert i Nāṭyaśāstra?*

Gregory Booth (1995) hevder i sin artikkel ”*Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema*”, at heltinnene i indisk film er formet etter fremstillingen av gudinner og andre kjente kvinnelige figurer fra de store indiske eposer. En vanlig inndeling av kvinnerollen er madonna kontra hore. Madonnarollen er den kyske, jomfruelige kvinnen som er underdanig og pietistisk. Horerollen eller kurtisanerollen er den vakre fristerinnen med et hjerte av gull. Ifølge Booth er rolleinndelingen med disse to karakterene vanlig både i epos og film (Booth, 1995:180-181).

Nāṭyaśāstra deler kvinnens rolle som heltinne inn i de fire følgende kategoriene: gudinne, *mahādevī*, dronning, *devī*, en kvinne av høyere rang og status, *svāminī*, eller en kurtisane, *gaṇikā*. Heltinnene tillegges spesielle egenskaper alt etter hvilken status de har (*Nāṭyaśāstra*, Kap.34, 25-28:203-204). Kvinnerollene som *Nāṭyaśāstra* fremmer som heltinner er derfor i samsvar med Booths oppfattelse av heltinnene i indisk film.

Bollywood-film blir ofte karakterisert som tilhørende sjangeren melodrama. Melodramaet regnes som følelsens sjanger og filmens heltinne(r) er i fokus (Asbjørnsen, 2003:33-35). Bollywood-filmen *Devdas* omtales av filmviteren Dag Asbjørnsen som et rent kjærlighetsmelodrama.

Kvinnerens rolle er i fokus i det følelsesmessige melodrama, og gjennom tradisjonelle kulturelle uttrykk fremstilles hun ofte med guddommelige egenskaper. Basert på den melodramatiske sjangeren til Bollywood-filmen, vil analysen i oppgaven være rettet mot de to heltinnene i *Devdas*. *Hvordan er fremstillingen av heltinnene med på å opprettholde stemninger og følelser i filmen relatert til fremstillingen i Nāṭyaśāstra?*

Filmen analyseres med et utgangspunkt i religionshistorie. Fokuset for fremstillingen vil være hvilke religiøse myter og fortellinger filmen refererer til, og hvilke religiøse skikkelser filmen bruker til å bygge oppunder følelsene og sinnsstemningene som heltinnene uttrykker. Jeg vil hevde at *Devdas* ikke bare en underholdningsfilm, men er med på å opprettholde religiøse myter, og samtidig viderebringe en lang filosofisk og dramaturgisk tradisjon i India. Film er en formidler av ideer og verdier, og dermed også en viktig formidler av religion.

Hinduisme

Hinduisme anses for å være verdens tredje største religion. De fleste hinduer er bosatt i Sør-Asia, og store deler av den indiske befolkningen betrakter seg som hinduer. India er et land som har fascinert mange gjennom historien, og selv i dag fortsetter det å fascinere. Vesten oppdaget fort at India er rikt på naturressurser, men også at det er rikt på litteratur og filosofi. Mange vestlige forskere har engasjert seg i den indiske kulturarven, og av denne grunn er mye indisk filosofi og litteratur lett tilgjengelig i dag (Klostermaier, 1994:1-2).

I dagens India lever fremdeles tusenårige side om side med en moderne livsstil. Disse tradisjonene finnes ikke bare i ritualer, men også de gamle og fremdeles mye leste eposene. Eposer og *purāṇa*ene, er samlinger av hellige skrifter, og i India bruker man også medier som teater, film og bøker for å formidle dem (Flood, 1996; Klostermaier, 1994).

Hinduisme er en religion og tradisjon som påvirker inderenes kultur og levemåte. Selv om hinduismen har mange likheter med de store verdensreligionene, er det vanskelig å sammenlikne den med disse. Dette skyldes at hinduismen må betraktes som en indisk religiøsitet på grunn av at den knytter spesifikke historiske, sosiale, kulturelle, økonomiske og politiske dimensjoner til seg. Hinduisme som religion har alltid befunnet seg i en kontekst

preget av sosialt og religiøst mangfold og er en blanding skapt av lærde, helgener og folkereligøse uttrykk (Klostermaier, 1994:1-4).

Hinduisme blir karakterisert som en svært dynamisk religion. Den har forandret seg mye opp gjennom historien, og den fortsetter å forandre seg i det indiske samfunnet den dag i dag. Den tar fort opp moderne impulser, og hele tiden skapes det nye retninger og bevegelser. Det er viktig å ta i betraktning at hinduismen i dag ikke nødvendigvis er slik man leser om den i gamle filosofiske og religiøse tekster. Hinduismen som leves ut og praktiseres blant folket i India varierer sterkt, både geografisk og kulturelt (Flood, 1996; Klostermaier, 1994).

Som andre religioner har hinduismen retningslinjer hvor målet er å gjøre livet meningsfylt gjennom moral og kunnskap. Religion skaper et rammeverk som gir et grunnlag for en verdensforståelse. Dette praktiske og teoretiske rammeverket skapt av religionen legger føringer for samhandling mellom individer og deres handlinger i et større sosialt felleskap. I en helhet er målet å oppfylle hvert individs søken etter frelse og frigjøring. Hinduisme er, som andre religioner, en livsstil som omfatter alle kulturelle aspekter i den konteksten den befinner seg i.

Hinduisme er som begrep svært omdiskutert. Det er en stor diskusjon angående om hinduisme er en samlebetegnelse for flere religioner og religiøse uttrykk, eller for kun én enkelt religion (Lorenzen, 1999:630-659). I denne oppgaven vil jeg ikke gå inn på hinduisme som et begrep. Jeg vil i stedet følge religionshistoriker Gavin Flood (1996) som hevder at hinduismen ikke kan sies å være en enhetlig religion som strekker seg tilbake til oldtiden.

Ifølge Flood (1993) er hinduisme knyttet til sentrale og viktige teksttradisjoner, som fremdeles former hinduismen i dag. Flood mener at hinduisme er preget av tre overlappende sfærer: diskurs og filosofi; *vāda*, ritual, *yajña/pūjā* og myter og historier, *itihāsa* (Flood, 2003). Disse tre sfærene gjenspeiles i *Nāṭyaśāstra* som kombinerer både filosofi, beskrivelser av ritualer og historier om dramaturgiens tilblivelse. Disse tre aspektene vil derfor være viktig i denne avhandlingen (Flood, 2003:2-10).

I den enorme litterære tradisjonen knyttet til hinduismen i form av filosofi, mytologier, eposer, poesi og skjønnlitterære verker, regnes *Nāṭyaśāstra* som en indisk filosofisk tekst som omhandler drama og dans. Indias lange tradisjoner for drama, dans og teater utviklet seg både religiøst, filosofisk og estetisk. Fra rundt 500 f. Kr begynte inderne å systematisere og kategorisere de forskjellige formene for kunstuttrykk. I denne prosessen oppstod *Nāṭyaśāstra* skrevet på det klassiske indiske språket sanskrit. Etter hvert ble *Nāṭyaśāstra* et svært

innflytelsesrikt verk med stor betydning for den indiske diskursen om kunst og estetikk. Teksten inneholder blant annet to kapitler som utgjør en teori som går ut på at alle kunstuttrykk har til hensikt å formidle følelser og sinnsstemninger. *Nāṭyaśāstra* legitimerer seg selv ved å referere til, og hevde at den er dannet på grunnlag av de hellige, uforanderlige og åpenbarte *Vedaskriftene* (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 16-18:4).

***Nāṭyaśāstra* og melodramaet**

Nāṭyaśāstra kaller seg selv for den femte *Veda* eller *Nāṭyaveda*, og skal være skapt av guden Brahmā.¹ Ved å referere til *Vedaene*, som er religiøse autoritative tekster, ønsker *Nāṭyaśāstra* å legitimere sin status som hellig og åpenbart av gudene. *Nāṭyaśāstra*, som skrevet i verseform, fremstår som en dialog mellom forfatteren og vismannen Bharata, og en annen gruppe vismenn. *Nāṭyaśāstra* legger frem en teori om hva som er god skuespillerkunst, hvordan denne oppleves og hva som er mål og mening med den dramatiske sjangeren.

I dag omtales *Nāṭyaśāstra* som en *śāstra*, og regnes ikke for å være en *Veda*. *Śāstraene* oppfattes innen indisk filosofi og religion som lærebøker eller håndbøker, ofte utformet som oppslagsverk.² De forskjellige *śāstraene* tar for seg temaer som er relatert til de fleste menneskelige aktiviteter, slik som seksualitet, etisk oppførsel, sosiale manerer, oppdrett av dyr, økonomi og lovverk, regler for arkitektur, dans, drama og så videre.

Ifølge *Nāṭyaśāstra* finnes det fire forskjellige dramatiske stiler, *vṛtti*. De fire stilene er den verbale, *bhāratī*, den storslagne, *sātvatī*, den energiske, *ārabhaṭī*, og den grasiøse, *kaiśikī*. *Nāṭyaśāstra* forteller at stilene ble skapt da Viṣṇu lå og sov på den store slangen, Śeṣa, i urhavet. De to demonene Asura og Madhu våknet til live og vekket Viṣṇu. Brahmā, som var til stede, ba Viṣṇu om å drepe de to demonene. For hver handling Viṣṇu gjorde under kampen med demonene, skapte Brahmā de fire dramatiske stilene. Ut fra dialogen mellom demonene og Viṣṇu og kampen som fulgte, ble den verbale stilen skapt. Under kampen brukte Viṣṇu en bue. Denne buen var kjent for å være overlegen, stødig og umåtelig sterk. Da han brukte buen, ble den storslagne stilen skapt. Gjennom den lekne kampen knyttet Viṣṇu opp sitt hår i en knute, og ut fra denne handlingen skapt den grasiøse stilen. Fra kampens hete og livlige

¹ *Nāṭyaveda* brukes i *Nāṭyaśāstra* som navn på teksten. Gosh skriver at “*Nāṭyaveda* – The ‘*Nāṭyaveda*’ according to Ag [Abhinagupta], is a synonym for the ‘*Nāṭyaśāstra*’, and is no Vedic work” (Ghosh, 1967, note. 3:2). *Nāṭyaveda* viser til dans som kunstform, som har vært en del av India fra de tidligste tider. Den er en integrert del av tilbedelse og alle klassiske indiske danser stammer fra tempeldans. Denne kunstformen inneholder en komplisert form for dans, hvor sinn, hender, føtter og øyne må koordineres perfekt sammen med musikken (Stutley & Stutley, 1977:207).

² *Śāstra* betyr lære eller regel, en autoritativ kilde for hindu *dharma*, enten brukt som en samlebetegnelse eller som en betegnelse på et enkelt verk som omhandler lover (Klostermaier, 1998:166).

slåssing, ble den energiske stilen skapt. De forskjellige stilene ble skapt av Brahmā observasjon av den kjempende guden. Hver stil har tilhørende følelser og sinnsbevegelser. Meningen bak skapelsen av disse stilartene var at gudene kunne bruke dem til produksjon av drama (*Nāṭyaśāstra*, kap.22, 1-22:401-403).

Nāṭyaśāstra kobler hver av stilene til de fire *Veda*ene. Den verbale stilen har sitt utgangspunkt i *Rgveda*. *Yajurveda* gir grunnlaget til den storslagne stilen, mens den grasiøse stilen finner sitt utgangspunkt i *Sāmaveda*. Den energiske stilen blir relatert til *Atharvaveda* (*Nāṭyaśāstra*, kap.22, 24: 404).

I denne oppgaven vil jeg konsentrere meg om det som kalles for den grasiøse stilen. I *Nāṭyaśāstra* omtales den grasiøse stilen som spesielt knyttet til det erotiske og kjærligheten. Mytologisk ble dansen tilføyd den grasiøse stilen etter at Brahmā observerte Śivas dans. Den grasiøse stilen er preget av vakre omgivelser, kostymer, følelser og sinnsbevegelser. Brahmā la vekt på at den grasiøse stilen krever kvinnelige skuespillere fordi den vektlegger forholdet mellom mann og kvinne. Da det første dramaet skulle fremføres, skapte Brahmā *apsaraser*, himmelske nymfer, til å fylle de kvinnelige rollene (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 46-47:7).

Den grasiøse stilen presentert gjennom musikk, dans og følelser er blant de viktigste faktorene innen indisk filmtradisjon. Det finnes flere store filmsentra i India. Fokuset vil imidlertid være på film produsert i Mumbai, og hvor språket er hindi. Bollywood-film regnes som en særegen stil hvor sterke farger, musikk, dans og følelser er blant de viktigste elementene. Sjangeren anses som en egen form for melodrama - en sammensmeltning av indiske teatertradisjoner og det vestlige melodramaet. Det vestlige melodramaet ble introdusert til India gjennom europeiske og amerikanske filmer tidlig på 1900-tallet. Velstående indere engasjerte seg fort i den voksende filmindustrien, som dannet grunnlag for det som skulle bli det særegne indiske melodramaet. Melodramaet som sjanger ble etter hvert oppskriften på hvordan indisk film skulle være. Årsaken til at melodramaet ble den rådene filmsjangeren, kan være at indisk kunsttradisjon legger sterk vekt på følelser og sinnsstemninger.

Melodramaet blir karakterisert av mediaviteren Tone K. Kolbjørnsen (2003) som en estetisk praksis. Hun sier at melodramaet er et uttrykk for en historiespesifikk og moderne bevissthetstenkning. Dramaet skal være moraliserende og inneholde motsetningspar i sine karakterer, som skaper kontrastspill mellom dem. Musikken, kostymene, lys og scenografi skal være stemningsskapende. Et melodrama skal nå et klimaks med et voldsomt sluttoppgjør, gjerne i form av død. Det aller viktigste elementet i melodramaet er at det er emosjonelt

engasjerende. Det emosjonelle engasjementet gir tilskueren en mulighet til å identifisere seg med helten eller heltinnen i filmen. Wimal Dissanayake (1993) fremhever at det er kvinnene og deres følelser som utgjør de bærende elementene i det asiatiske melodrama. Gjennom melodramaets spesielle stil har det vært med å synliggjøre kvinners situasjon og meninger i mediene.

Medieviteren Rachel Dwyer (2006) hevder at i moderne sørasiatiske samfunn er tilstedeværelsen av religion i bilder, språk, festivaler og ritualer blitt inkorporert i film. Uten referanser og tilstedeværelsen av religiøse uttrykk, vil filmen virke urealistisk og mangle sinnsstemninger og tiltrekningskraft på et sørasiatisk publikum. Det er gjennom studie av filmens bruk av symboler og forestillinger knyttet til religion at man får en forståelse for den sørasiatiske filmen, samfunnet og publikumet (Dwyer, 2006:3,140).

Filmen som vil bli lagt til grunnlag for oppgaven er *Devdas*, filmatisert i 2002, og produsert av Sanjay Leela Bhansali. Den karakteriseres av mediaviter Dag Asbjørnsen (2003) som en typisk Bollywood-film. *Devdas* er et rent kjærlighetsmelodrama, og Asbjørnsen hevder at slike filmer nærmest ikke lages i Vesten i dag. Historien om *Devdas* er kjent, både i India og utenfor landets grenser både som film og som bok. Den kjent også for et norsk publikum gjennom visning på norsk tv i både 2003 og 2006. Fordi filmen blant annet karakteriseres som sjangertypisk og er allment kjent, ble den valgt som tema for denne oppgaven.

***Devdas* – et kjærlighetsdrama**

Devdas er basert på en bok av Saratchandra Chattopadhyay (1876-1938) som ble født i landsbyen Devanandapur i Vest-Bengal. Chattopadhyays barndom var preget av fattigdom og på grunn av familiens vanskelige økonomiske situasjon fikk han lite utdanning. Han begynte sin forfatterkarriere i tenårene, og hans romaner og noveller ble svært godt mottatt. Chattopadhyays voksne forfatterskap var i en tid hvor nasjonalismebevegelsen stod sterkt og hvor man fokuserte sterkt på en sosial bevissthet. Mye av Chattopadhyays forfatterskap handler om sosiale og politiske spenninger i Bengal. Gjennom sitt forfatterskap har han blitt et forbilde og inspirasjon for mange forfattere. *Devdas* ble utgitt for første gang i 1917.³

³ Blant hans mest kjente romaner og noveller, er *Palli Samaj* (1916), *Charitraheen* (1917), *Nishkriti* (1917), *Grihadaha* (1920), *Pather Dabi* (1926), *Sesh Prasna* (1929) og *Srikanta* (i fire deler, 1917, 1918, 1927 og 1933) (*Devdas*, 2002:forord, VVII).

Devdas er historien om barndomskjærestene Devdas og Paro. Filmen og romanen handler om kjærligheten mellom dem, og hvordan de to blir splittet av sosiale årsaker og familieintriger. Historien handler om en kjærlighet så sterk og ren at den aldri dør. Devdas blir sendt vekk for å studere, men etter studiene kommer han tilbake til landsbyen, Tal Shonapur. Det viser seg at hans barndomsvenninne, Paro, hele tiden har ventet på ham og lengtet etter å se ham igjen. De sterke bånd som fantes mellom dem i barndommen, går nå over til å bli en kjærlighet mellom to elskede. Devdas' familie ønsker ikke at han skal gifte seg med Paro, og etter en krangel mellom de to familiene blir Paro giftet bort til en annen mann. Dette er starten på Devdas' undergang. Han starter et liv i sorg, anger og alkoholisme. På sin ferd møter Devdas den vakre kurtisanen Chandramukhi. Chandramukhi forelsker seg i Devdas, mens han avskyr henne. Likevel fortsetter de å møtes, og gjennom Chandramukhis kjærlige pleie får hun Devdas til å elske henne. Dessverre har alkoholmisbruket til Devdas gjort ham dødssyk. Han forlater Chandramukhi for å oppfylle et løfte han en gang gav Paro, å se henne en siste gang før han dør.

Devdas har vært filmatisert flere ganger, blant annet i 1935 og i 1955.⁴ Filmatiseringen fra 2002 som brukes i denne oppgaven, er av regissøren Sanjay Leela Bhansali. Han regnes for å være en av Indias mest populære filmskapere i vår tid. Hans filmatisering av *Devdas* var åpningsfilm på Cannesfestivalen i 2002. Han holder seg til den velkjente Bollywood-stilen, med melodrama, sang, musikk og sterke farger. Chattopadhyays roman fungerer som en referanse og rammeverk til filmen. Bhansali har gjennom sin film skapt sin egen *Devdas*, hvor han har utviklet og vinklet historien på en annen måte enn tidligere. Historien har et sterkere fokus på kvinnerollene enn de tidligere filmatiseringene. Filmatiseringen av *Devdas* fra 2002 involverer anerkjente indiske skuespillere som Shah Rukh Khan, Madhuri Dixit og Aishwarya Rai.

Ved filmatisering av et kjærlighetsdrama som *Devdas*, vil formidling av følelser og sinnsstemninger stå sentralt. I *Nāṭyaśāstra* blir retningslinjer for hvordan følelser og sinnsstemninger skal formidles, presentert i kapittel seks og syv. Forholdet mellom *rasa*, følelser, og *bhāva*, sinnsbevegelser, utforskes videre på bakgrunn av hvordan disse to begrepene kan forstås ut fra *Nāṭyaśāstra*. I oppgaven anvendes Manomohan Ghosh engelske oversettelse av *Nāṭyaśāstra* fordi dette er den eneste tilgjengelige oversettelsen på engelsk.

⁴ *Devdas*, 1935, prod.: New Theatres, regissør: P.C., Barua. (Rajadhyaksha & Willemen, 2002:261-262). *Devdas*, 1955, prod.: Bimal Roy, regissør: Bimal Roy (Rajadhyaksha & Willemen, 2002: 340).

Nāṭyaśāstra – en veiledning for dans og drama



***Nāṭyaśāstra* – en veiledning for drama og dans**

Både i India og i vestlige samfunn finner man verk som omhandler utøvende kunst og drama. Teaterviter Richard Schechner (2003) sammenlikner den sørasiatiske teatertradisjonen med den vestlige ut fra Bharatas *Nāṭyaśāstra*s og Aristoteles *Poetikken*. I den vestlige verden er det Aristoteles' verk *Poetikken* som regnes som utgangspunkt for forståelsen av teaterkunst. Begge verkene omhandler skuespillerkunsten og har en anerkjent posisjon i sine samfunn. De er begge gamle, debatterte, tolket, teoretiske og blir brukt den dag i dag. Begge tekstene ligger nært sine egne tradisjoner, og de har vært utgangspunkt for mangfoldige nye tekster.

Poetikken og *Nāṭyaśāstra* er likevel ulike på mange områder. *Poetikken* ble skrevet av Aristoteles (384-322 f.kr). Aristoteles er en historisk person, og hans filosofi har vært svært innflytelsesrik i snart to og et halvt tusen år, og har ligget til grunn for fysikk, politikk, estetikk, og teologi (Schechner, 2003:334). Bharata er derimot en mytisk-historisk person. *Nāṭyaśāstra* er en svært detaljert avhandling som omhandler det mytisk-religiøse opphavet til *nāṭya*, dans, teater og musikk (Schechner, 2003:334).⁵

Nāṭyaśāstra skiller seg fra *Poetikken* ved at den i større detalj gir forklaringer på hvordan man lager et drama. Følelser og stemninger kommer til uttrykk gjennom gester og bevegelser, roller og karakter typer, teaterarkitektur og musikk. De fleste indiske artister legger til grunn et ideal om at musikk og dans har en likestilt betydning i dramaet, og at alle de forskjellige elementene er med på å skape en helhet for formidling av sinnsstemninger og følelser (Schechner, 2003:336).

Poetikken derimot er en tekst som har fokus på dramaets struktur, og er i større grad preget av logisk tenking. Aristoteles' tekst er i forhold til *Nāṭyaśāstra* knapp og konsis, og utgjør cirka 30 sider som man mener er skrevet ned av Aristoteles' studenter etter hans død.

Poetikken og *Nāṭyaśāstra* er opphavet til to forskjellige teater- og skuespillertradisjoner, som skiller seg fra hverandre i hva som vektlegges og formidles. *Poetikken* er opptatt av en logisk fremstillingsmåte og struktur, mens *Nāṭyaśāstra* har et fokus på en fremstillingsmåte som vektlegger en estetisk helhet hvor målet er å fremme følelser og sinnsstemninger.

Ifølge Radhakamal Mukerjee (1965) er målet med kunst å formidle følelser eller stemninger, ikke gi en korrekt fremstilling av virkeligheten. Mukerjee mener at europeisk

⁵Ghosh oversetter *nāṭya* med drama (Ghosh, 1967, s. XXVI). Schwartz forstår *nāṭya* som imiterende dans med en sterk narrativ handling (Schwartz, 2004:100).

kunst er grunnlagt på en idé om å gi en definisjon og en korrekt avbildning av gitte former eller fenomener og hvordan disse opptrer. I en vestlig oppfatning vil persepsjon av et kunstverk være en individuell opplevelse som påvirker ens personlige og subjektive selv, hvor man igjen bruker denne erfaringen til å utvikle universelle teorier og avhandlinger om kunstverket og dets kontekst.

Mukerjee (1965) mener at indisk kunst, myter og eposer baserer seg på indre visjoner og erfaringer, og ikke en direkte avbildning av eksterne fenomener. Drama, skuespillerkunst, maling og skulpturkunst er å formidle følelser og sinnsstemninger hvor selvet blir forstått som transcenderende. Det kunstneriske uttrykket har som mål å gi en varig følelse som transcenderer person, tid og sted. En abstrakt fremstilling av et fenomen er derfor å foretrekke i forhold til en korrekt avbildning av former og fenomener.

Forfatterskap, datering og kilder

Forfattere av tidlige indiske filosofiske verker fremstår som tidløse, siden de ikke daterer sine verker. Ved å henvise til andre forfattere i egen samtid, eller å referere til tidligere forfattere og andre filosofiske verk, skapte man seg en plass i større, eksisterende diskurser. Den sørasiatiske tradisjonen for kunnskapsoverføring er hovedsakelig basert på et prinsipp om muntlig overføring mellom en lærer og en student, og derfor er det viktig å huske på at nedskrivningen av teksten ikke alltid korresponderer med når den ble forfattet. Dette gjelder mye av den sørasiatiske litteraturen, samt visuell og utøvende kunst.

Nāṭyaśāstra fremstilles som en dialog mellom Bharata og en gruppe vismenn.⁶ Bharata legger frem for dem den mytiske opprinnelsen, teorien og gangen i dramaet og teateret. *Nāṭyaśāstra* begynner med å plassere Bharata i rollen som en stor vismann med hundre sønner.⁷ Andre vismenn kommer for å høre Bharata fortelle om *Nāṭyaśāstra*, og Bharata pålegger dem å gjennomgå en renselse og forberede seg mentalt på hva som skal fortelles. Gjennom dette etablerer han et lærer-student forhold mellom seg selv og de andre vismennene.⁸ Bharata mytologiseres i sin rolle som formidler av *Nāṭyaśāstra*. Dette gjøres ved at han viser til at det er Brahmā som blir pålagt av de andre gudene å skape *Nāṭya Veda*.

⁶ *Rṣi* er en vismann, seer, eller poet som er opphavet til de vediske hymner. *Rṣi* er en tittel både brukt i gammel og moderne tid om personer som er anerkjent for deres kunnskap og visdom (Klostermaier, 1998:154).

⁷ *Nāṭyaśāstra* åpnes med å ære både Pitāmaha (Brahmā) og Maheśvara (Śiva). Ghosh mener at det er uvanlig å finne disse to gudene æret samtidig i indisk litteratur (*Nāṭyaśāstra*:1967, note2:1).

⁸ Lærer-studentforholdet kalles for *brahmacarya* innenfor *āśrama*-systemet (Jacobsen, 2003: 257).

Brahmacarya betyr livsstil for en brahman, og er det første stadiet i livet til en brahman, studenttid, hvor seksuell avholdenhet og å tjene sin lærer, er pålagt. Noen ønsker å fortsette *brahmacarya* livet ut og blir *saṃnyāsiner* uten å gjennomgå husholderstadiet (Klostermaier, 1998:42).

Det er også Brahmā som pålegger Bharata og hans sønner å fremføre det første skuespillet for gudene (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 7-25:2-5).

Det er en del uenighet om når *Nāṭyaśāstra* ble til. Litteraturviteren Priyadarshi Patnaik (1997) hevder at verket stammer fra rundt 500 – 100 f. Kr (Patnaik, 1997:4), mens religionshistoriker Susan L. Schwartz (2004) mener at teksten mest sannsynlig er fra 200 f. Kr – 400 e. Kr (Schwartz, 2004:4). Manomohan Gosh (1967) daterer *Nāṭyaśāstra*, i sin innledning til den engelske oversettelsen, til rundt 500 f. Kr (Gosh, 1967:lxv).

Noen århundrer etter at *Nāṭyaśāstra* var forfattet ble den borte, fragmentert og forlagt. I dagens India blir vanligvis ikke *Nāṭyaśāstra* formidlet som en tekst, men gjennom utøvelsen og tolkningen av forskjellige kunsttradisjoner. Flere kjente indiske lærde, slik som Ānandavardhana, Abhinavagupta, Bhatta Lolla, Bhatta Nayaka og deres tekster har vært kilder til en rekonstruksjon av *Nāṭyaśāstra* slik den foreligger i dag (Schechner, 2003:335).

Selv om *Nāṭyaśāstra* ble fragmentert betyr ikke det at den er blitt oversatt. Indias sterke muntlige tradisjoner har sørget for at innholdet i *Nāṭyaśāstra* har holdt seg levende frem til i dag. *Nāṭyaśāstra* finnes i dag i rekonstruerte skriftlige versjoner, og blir holdt levende i kunnskapen som skuespillerne og deres lærere besitter. Schechner (2003) vektlegger at det må skilles mellom fraværet av *Nāṭyaśāstra* som tekst, og tekstens filosofi som tilstedeværende i kunst. I dag brukes fremdeles *Nāṭyaśāstras* filosofi under veiledning og undervisning av tradisjonelle danser slik som kathak, kathakali, odissi og bharatanatyam. Disse klassiske indiske dansene er like mye drama som dans. Styrken til *Nāṭyaśāstra* er at den viser til ideer og praksis som utøves, og ikke bare at det er et skriftlig verk (Schechner, 2003:335).

Schwartz (2004) vektlegger *Nāṭyaśāstras* betydning gjennom 2000 år som kilde og inspirasjon til indisk kunst og litteratur. Hun mener at siden *Nāṭyaśāstra* har vært debattert og inngår i den større diskursen om indisk estetikk, forståelse av kunst og kunstuttrykk, vil *Nāṭyaśāstra* danne et rammeverk for sørasiatisk kunst preget av teorien om *rasa*, følelser, og *bhāva*, sinnsstemninger. Schwartz (2004) hevder at dette rammeverket ikke bare forekommer i klassisk indisk dans, men også preger dagens sørasiatiske samtidskunst.

Nāṭyaśāstra omtaler seg selv som den femte *Veda*. *Vedaene* har vanligvis vært forbeholdt brahminene og lærde, og har ikke vært tilgjengelig for resten av folket (Jacobsen, 2003:23-24). *Nāṭyaśāstra* hevder at dens lærdom skal komme alle samfunnslag til gode, og ikke bare den øverste *brāhmaṇa*-klassen. *Nāṭyaśāstra* setter folket, *loka*, som en øverste

autoritet for hva som er et godt kunstverk, og forbeholder ikke dramaet og kunst for en øvre samfunnsklasse (*Nāṭyaśāstra*, kap.26, 123-127:513).⁹

I arbeidet med å rekonstruere *Nāṭyaśāstra* er det hovedsaklig blitt brukt manuskripter der oppmerksomhet er rettet mot kun én kunstform, mens Bharata skapte en teori som kan anvendes på alle typer for kunstuttrykk. Indisk poesi og dikterkunst har videreført mye av Bharatas lære. Flest henvisninger til *Nāṭyaśāstra* finnes i perioden mellom 1100- og 1400-tallet. Fra 1100-tallet ble det vanlig å etablere regionale skoler og stiler knyttet til forskjellige kunstformer som dans, musikk, skulptur, maleri, poesi og så videre. Disse regionale skolene videreutviklet allerede eksisterende stiler og la til nye begreper uten å forkaste det som allerede eksisterte. Noe av det viktigste som skjedde etter 1100-tallet er at det blir en skarpere avgrensning mellom de forskjellige kunstformene. Det betyr ikke at kunstformene blir lukkede kategorier, da det var stor utveksling av impulser mellom drama, dans og musikk. Denne utvekslingen av impulser fra forskjellige kunststiler og former kommer spesielt godt til syne i maler- og skulpturkunst. Indiske kunststiler og former utviklet seg mye mellom 1200 - 1500-tallet, og mange litterære verk fra denne perioden leses i India i dag.

Foruten dans og drama er poesi og litteratur er de kunstformene som har gjort mest bruk av Bharatas teorier. Bharatas teorier gjenspeiler seg i en rekke tekster hvor de oppfattes som et rammeverk som forfatterne videreutvikler. To av de mest kjente verkene som bygger på *Nāṭyaśāstra* er Ānandavardhanas verk *Dhvanyāloka* og Abhinavaguptas *Abhinavabhāratī*.

Ānandavardhana, levde på 800-tallet, og hans verk *Dhvanyāloka* er ifølge Edwin Gerow (1977) med på å skape en viktig videreføring av *Nāṭyaśāstras* tanker og teorier. Gerow mener at *Dhvanyāloka* gir en forklaring av *Nāṭyaśāstras* teorier og kobler disse til poesi. Ānandavardhana vektlegger i *Dhvanyāloka* forskjellen mellom visuell og muntlig kommunikasjon med hensyn til hva som uttrykkes, og hvordan man tolker det skrevne ordet. Ānandavardhana regnes som den første i India som skapte en enhetlig teori med grunnlag i følelser og kroppslige uttrykksmåter innen litterær estetikk. Med *Nāṭyaśāstra* som grunnlag viderefører Ānandavardhana Bharatas tanker (Gerow, 1977:250:253).

Etter Gupta-kongerikets fall (ca.320-500 e.v.t.) og fremveksten av nye kongeriker, oppstod det en ustabil situasjon for dramatikere og diktere. Tidligere velgjørere som konger og hoff var blitt borte. Dramaet ble etter hvert mer inkorporert i poesien. Poesiens sterke posisjon blant akademikere og den kulturelle eliten førte til at dramaet ble underlagt poetiske

⁹ I tillegg til folket ansees objekter relatert til *Vedaene* og det øvre spirituelle selvet, *adhyātma*, som autoriteter for drama (*Nāṭyaśāstra*, kap.26, 119-122:512).

stiler. Poetene fylte dramaene med overdådige metaforer, et vanskelig språk og historier som vanskelig lot seg spille ut på en scene og som derfor ble forbeholdt eliten. På 800-tallet hvor poesi var en viktig uttrykksform, ble poesi gjort mer folkelig ved hjelp av religiøse bevegelser. Disse bevegelsene viste også stor interesse for sang og musikk. Strømningene som oppstod på 800-tallet er ifølge Gerow, uttrykt blant annet i Jayadevas kjente verk, *Gītagovinda* fra 1000-tallet (Gerow, 1977:250:253).

Abhinavaguptas (ca. 975-1025) verk *Abhinavabhāratī* er den beste kilden til rekonstruksjon av *Nāṭyaśāstra*. Den delen av *Abhinavabhāratī* som er best bevart, er kapittelet som kommenterer *Nāṭyaśāstras* teori om følelser og hvordan disse uttrykkes gjennom drama. Ifølge Masson og Patwardhan er dette fordi denne delen av *Abhinavabhāratī* er blitt sett på som viktigere enn resten av verket (Masson & Patwardhan, 1970:2-3).

Abhinavagupta skrev også *Dhvanyālokalocana*, en kommentar til *Dhvanyāloka*, noe som betyr at han hadde kjennskap til Ānandavardhanas verker. *Dhvanyāloka* er skrevet slik at det er mulig å forstå den nesten ordrett. Det er ikke tilfellet med *Dhvanyālokalocana*, som er skrevet på et vanskeligere språk med mange filosofiske begreper. Det gjør at *Dhvanyālokalocana* er åpen for flere tolkningsmuligheter enn *Dhvanyāloka* (Masson & Patwardhan, 1970:2-3). *Abhinavabhāratī* er regnet for å være svært vanskelig å tolke fordi den ikke er like godt bevart som *Dhvanyālokalocana*.

Abhinavagupta regnes for å ha skapt grunnlaget for den kashmirske shivaismen. Gjennom hans arbeider om dramaturgi og estetikk utarbeidet han en rekke filosofiske begreper som ble tatt opp i denne religiøse retningen. Spesielt dans og sang ble viktige elementer i den kashmiriske shivaismen (Kværne & Vogt, 2002:6). Abhinavagupta utviklet og gikk i dybden på en del begreper som i ettertid er blitt brukt i poesi så vel som i filosofi. Etter det tolvte århundre kommer man ikke utenom begreper som sympatisk fantasi, *hrdayasaṃvāda*, innbilningskraft, *tammayībhāva*, fullstendig identifisering, *carvaṇā*, estetisk essens, *alukikacamatkāra* og uvanlig kunstnerisk skjønnhet, *sādhāraṇīkaraṇa*. Abhinavagupta regnes for å være den første som knytter poetikk og religion sammen, og mange forfattere og filosofer har bygget videre på hans filosofi (Masson & Patwardhan, 1970:3-4).

Ifølge Masson & Patwardhan (1970) var poetiske og filosofiske visnuittiske retninger i Bengal inspirert av Abhinavaguptas lære. Caitanya (1468-1533), som var grunnleggeren av gaudīya-vishnuismen i Bengal, skapte en bevegelse som produserte en mengde litteratur på både sanskrit og bengali, og har utøvet en sterk påvirkning på bengalsk kultur. Det er ingen som siterer Abhinavagupta direkte, men påvirkningen av hans filosofi har vært betydelig.

Dette er merkbart hos de bengalske *gosvāminene*, som stod for mye av den bengalske visnuittiske filosofien som har utøvd sterk innflytelse på bengalsk kultur frem til i dag (Kværne & Vogt, 2002:72).¹⁰

Retningslinjer for drama

Da Brahmā blir pålagt av Indra å skape dramaet og den femte *Veda*, nedlegger Indra et krav om at denne *Vedaen* skal både være visuell og hørbar. Da de eksisterende *Vedaene* ikke var tilgjengelig for alle samfunnsklassene, *varṇa*, måtte den nye *Vedaen* være tilgjengelig for alle (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 7-12:3). Brahmā skapte den nye *Vedaen* med innhold fra historiske fortellinger, *itihāsa*,¹¹ som skulle vise til *dharma*, plikt og lover, og *artha*, velstand og berømmelse.¹² Noen av målene med dramaet var å formidle gode råd, fremme sannhet, vise til gode handlinger og kunnskap fra de autoritative *śāstraene*. Dette kunne gjøres gjennom kunst og håndverk. Guden Brahmā understreker selv at dramaet skal formidle både kunnskap og nytelse til alle samfunnslag.

Dramaet bygger på en avspeiling av handlinger og hendelser i alle de tre verdener, det vil si universet. Det skal være rikt på sinnsbevegelser, og skal skildre forskjellige situasjoner knyttet til disse. Situasjonene skal relateres til menneskelige handlinger som er både gode, onde og nøytrale. Dramaet skal oppmuntre, være underholdende, skape glede, være rådgivende og kunnskapsformidlende. Måten å oppnå dette på er å vise til handlinger og tilstander som skaper følelser og sinnsstemninger. På denne måten betraktes dramaet som befriende for ulykkelige personer, det fører til ansvarsbevissthet, berømmelse, et langt liv og utfordringer for intellektet. Ifølge Brahmā skal dramaet kunne gjenspeile alt i verden og inneholde alle former for kunnskap. Derfor vil dramaet inngå i alle kunnskapsnivåer, forskjellige kunstformer og handlinger relatert til menneskers og guders liv (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 106-118:15).

Bharatas fire hovedelementer i drama er kunnskap, dans, musikk og følelser. De forskjellige elementene er hentet fra *Vedaene*. Ifølge *Nāṭyaśāstra* skapte Brahmā *Nāṭyaveda*

¹⁰ Caitanya regnes som grunnleggeren av en bengalsk filosofisk og teologisk retning som konsentrerer seg om forholdet mellom, og manifestasjonen av, Rādhā og Kṛṣṇa. Kṛṣṇa regnes for å være den øverste guddom og ikke en inkarnasjon av Viṣṇu. De seks *Gosvāminene* var seks teologer som utarbeidet doktrinene i denne bengalske visnuittiske retningen (Kværne & Vogt, 2002: 72,125, 217).

¹¹ *Itihāsa* betyr historie, og er et samlenavn på *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* og *Purāṇa*-tekstene (Jacobsen, 2003:259).

¹² *Artha* er knyttet til de fire livsstadier innen *āśrama*-systemet, disse fire livsstadierne er knyttet til fire livsmål, *purushārtha*, som ble virkeliggjort gjennom livsløpet. Første mål var *dharma*, oppfyllelse av sosiale og rituelle pliter, det andre er *artha* i form av politisk og økonomisk makt og rikdom, det tredje er erotisk og estetisk nytelse, *kāma*. Det siste og fjerde er *mokṣa*, løsrivelse fra gjenfødelse (Jacobsen, 2003:85).

ved å ta det kunnskapsrelaterte, *pāṭhya*, fra *R̥gveda*, sang ble hentet fra *Sāmaveda*, mens de teatraliske representasjonsmåtene, *abhinaya*, kommer fra *Yajurveda*. *Atharvaveda* ga grunnlaget for *rasa*, følelser (*Nāṭyaśāstra*, kap.1, 17-18:4).

Rasa, følelser, er den grunnleggende tiltrekningskraften i all kunst og drama. Gjeonnom å formidle *rasa* vil dramaet ha en varig evne til å tiltrekke seg et publikum. Bharata beskriver kunst som nytelse og fornøyelse, og når han sier at et kunstverk er meningsløst, betyr det at verket ikke gir noe form for nytelse. Kunstverk som ikke gir nytelse, er kunstverk uten tiltrekningskraft i form av *rasa*. Kunstverket skal ha en påvirkningskraft hos andre enn skaperen av det, og for eksempel ved fremføring av et drama er det publikum som skal nyte og oppleve stemningene. For at en iaktaker skal bli påvirket av noe, må han eller hun respondere på en stimulus. Stimulansen blir i dette tilfellet utspilling av et drama som innehar *rasa*, og hvis overføringen av *rasa* er vellykket vil dramaet ha tiltrekningskraft på tilskuerne og gi dem nytelse (Patnaik, 1997:23-25).

Bharata klassifiserer det dramatiske innholdet med utgangspunkt i følelser, sinnsbevegelser og stemninger. *Rasa*ene manifesteres og skilles fra hverandre ved at de representerer forskjellige, ofte motstridende, følelser og stemninger. Noen av følelsene og sinnstemningene kan forekomme samtidig eller til forskjellig tidspunkt innen samme forestilling, mens andre ikke kan kombineres. I et drama finner man ikke bare én *rasa*, følelse. Det brukes forskjellige sinnsbevegelser, stemninger og kroppslige uttrykk, *bhāva*er, for å støtte opp under den ene av *rasa*ene som ender opp som den dominerende og bærende i dramaet. Da følelser vanligvis ikke fremstilles som selvstendige og uavhengige av hverandre, blir det foretrukket at en fremføring av et drama inneholder en blanding av forskjellige følelser (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 123:149). Teksten uttrykker senere at man på slutten av dramaet sitter igjen med en dominerende følelse, og at denne skal tilsvare den dominerende *rasa*en i dramaet.

Det er i alt åtte forskjellige *rasa*er som knyttes til både guder og farger. Schwartz (2004) mener at teorien om *rasa* og koblingen mellom farger, guder og følelser har vært et viktig element i indiske kunstformer gjennom flere århundrer (Schwartz, 2004:15). I *Nāṭyaśāstra* blir blant annet guden Viṣṇu tillagt erotiske følelser som representeres ved det lysegrønne, *śyāma*. Dødsguden Yama representerer sorg, og har grått, *kapota*, som sin farge (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 42-45:108).

De forskjellige *rasa*ene tilskrives også positurer, bevegelser, ansikts- og kroppsuttrykk og håndbevegelser, *mudrā*.¹³ *Mudrā* er spesielle hånd- og fingerbevegelser som brukes til å representere følelser og egenskaper. Disse forskjellige elementene er i indisk dans og tradisjonelt drama viktige aspekter relatert til *rasateorien*. For å kunne uttrykke *rasa* må skuespillerne bruke kroppen og stemmen til å skape følelsesmessige stimulanser og stemninger, *bhāva*. *Bhāva* er spesifikke og grunnleggende psykologiske tilstander. Det er ikke mulig å oppleve *rasa* uten *bhāva*. Opplevelsen eller sansing av de følelsesmessige stemingene blir utløst av kroppslige og verbale uttrykk. Ifølge Schwartz (2004) vil ikke *rasa* kunne forstås gjennom personlige selvsentrerte følelser, men kan oppfattes gjennom følelser som er ekte, og dermed innehar en transcendent egenskap.

Ved å være vitne til god skuespillerkunst, *abhinaya*, skapes og fremmes *sthāyibhāva*, varige, holdbare, indre sinnsbevegelser hos skuespiller og tilskuer. *Rasa* er å erfare *sthāyibhāva*ene, og Schechner (2003) forklarer det på følgende måte:

”...the sweetness ”in” a ripe plum is its sthayi bhava, the experience of ”tasting the sweet” is rasa. The means of getting the taste across – preparing it, presenting it – is abhinaya...acting is the art of presenting the sthayi bhavas so that both the performer and the partaker can “taste” the emotion, the rasa” (Schechner, 2003:340).

Rasateorien er bygget på sinnsbevegelser som fremføres og omfatter en bestemt måte å oppføre seg på. *Rasateorien* gjør det mulig å formidle sinnsbevegelsene gjennom kunst på en praktisk måte. Disse representasjonene av sinnsbevegelser kan læres. De fremførte sinnsbevegelsene er atskilt fra de private følelsene og erfaringene som fremføreren opplever. Derfor er ikke sinnsbevegelsene som fremføres personlige og individuelle opplevelser, men en del av den sosiale sfæren skapt rundt skuespillet (Schechner, 2003:341).

Ved fremføringen av et skuespill ligger hovedvekten på å formidle en sinnsbevegelse til publikum og la dem ta del i stemningen. Sinnsbevegelsene er kontrollerte og spesifikke, og derfor er *sthāyibhāva* objektive, mens følelser, *rasa*, er subjektive. Det som deles og formidles er *rasa*en til en bestemt sinnsbevegelse, eller en kombinasjon av sinnsbevegelser (Schechner, 2003:341).

Koblingen mellom sinnsbevegelser og følelser er normalt åpenbare. Når en skuespillers fremføring er god, oppstår det en kommunikasjon mellom skuespiller og publikum hvor sinnsbevegelsene kan overføres. Skuespilleren selv trenger ikke å føle de

¹³*Mudrā* betyr segl, kan være et merke, trykk, en gest, en medalje eller et trykk på en mynt, fingerposisjoner eller håndbevegelse (Klostermaier, 1998:120).

sinnsbevegelsene han eller hun spiller ut, men en god skuespiller får alltid en tilskuer til å føle dem. For at *rasa* skal kunne formidles, må skuespillerne fremføre *abhinaya* knyttet til særskilte sinnsbevegelser, eller en sekvens av sinnsbevegelser, som er i overensstemmelse med tradisjon og sjanger. Følelsene som oppstår kan være personlige, intime og ubeskrivelige, men sinnsbevegelsene som spilles ut er beviste, konstruerte og objektivt styrt (Schechner, 2003:342).

Å framføre en rolle etter *rasa*systemet er å kunne tilby en følelsesmessig opplevelse til publikum. Resultatet av fremføringen vil være avhengig av den responsen tilskueren gir. *Nāṭyaśāstra* vektlegger at *nāṭya*, dramaet, er for alle samfunnslag og aldre, men at påvirkingskraften er forskjellig fra person til person. Desto mer kunnskap og erfaringer en person har, desto mer nytelse vil han eller hun ha av *nāṭya*. Det er ikke lett å skille sinnsbevegelser fra følelser. I dette tilfellet forstås sinnsbevegelser som *bhāva*, det som utspilles og formidles, mens *rasa* er følelsene som blir erfart både av tilskuere og av skuespillere.

Rasaestetikk – følelser og sinnsbevegelser

Følelser, *rasa*, er en ubevisst reaksjon på en situasjon eller opplevelsen av et sanseinntrykk. Det vil si at man påvirkes til å forandre sinnsstemning. Sinnsbevegelser, *bhāva*, blir forstått som en plutselig forandring av den vanlige rolige sinnstilstand.

En sinnsbevegelse er en kombinasjon av *vibhāva*, *anubhāva*, og *vyabhicāribhāva*. *Vibhāva* er det direkte sansbare, ord og kroppsspråk, mens *anubhāva* er en reaksjon på *vibhāva*. *Vyabhicāribhāva* er overgangstilstander av både fysiske og emosjonelle tilstander. Sinnsbevegelser deles inn i tre kategorier hvor *sthāyibhāva* er de åtte konstante sinnsbevegelsene som blandes med utfyllende følelsestilstander, *vyabhicāribhāva*, og ukontrollerbare følelsestilstander, *sāttvikabhāva*. I *Nāṭyaśāstra* brukes allegorien om hvordan man lager, smaker og oppfatter et måltid. De forskjellige sinnstilstandene kombineres og resultatet er at disse tilstandene oppnår de samme egenskapene som en følelse, *rasa*. I *Nāṭyaśāstra* forklarer Bharata at i et måltid er smakene skapt ut fra en tilpasset og tilmålt mengde av krydder, grønnsaker og andre ingredienser. *Rasa* oppfattes på samme måte som når man smaker på et måltid fordi nytelsen av måltidet ligger i smaken. Det samme gjelder for skuespillet, da en god fremførelse gir en opplevelse av *rasa*. *Sthāyibhāva* representeres gjennom forskjellige tilstander og uttrykk i form av ord, gester og kroppsbruk. På samme måte som en gourmet kan kjenne alle de forskjellige smakene i en matrett, vil en kunnskapsrik tilskuer oppleve *sthāyibhāva*. *Sthāyibhāva*, slik som for eksempel kjærlighet og sorg, oppleves gjennom medfølelse når de uttrykkes og representeres ved hjelp av *vibhāva*, ord og kroppsspråk, og gjennom tilskuerens reaksjon, *anubhāva*. På denne måten oppstår sinnsbevegelser, og ved hjelp av *vyabhicāribhāva*, fysiske og emosjonelle tilstander, kan *sthāyibhāva* oppnå de samme egenskapene som en følelse, *rasa* (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 31-33:105-106).

Bhāva, en stimulans for sansene

Rasa består av flere forskjellige *bhāva*er. Sinnsbevegelsene, *bhāva*, deles inn i tre kategorier, *sthāyibhāva*, *vyabhicāribhāva* og *sāttvikabhāva*, som er relatert til hverandre og presenteres i kapittel seks i *Nāṭyaśāstra*.

Sthāyibhāva – varige sinnstilstander

Det finnes åtte varige sinnstilstander: "love, mirth, sorrow, anger, energy, terror, disgust and astonishment" (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 17:102). Disse sinnstilstandene er grunnlaget for de åtte følelsene, *rasa*ene (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 32-33:106).

Sthāyibhāva er evigvarende eller konstante sinnstilstander, og kan kun oppnå en status av *rasa* når de blir ledsaget av andre typer av *bhāva*. *Sthāyī* betyr det som er varig, og har en overordnet posisjon i forhold til andre *bhāva*er. *Sthāyibhāva* er ikke synlig, hørbar eller fysisk, og kan bare antydes (Patnaik, 1997:26-28).

Nāṭyaśāstra forklarer at *sthāyibhāva* består av *vibhāva*, *anubhāva* og *vyabhicāribhāva*. *Vibhāva* er ord, gester og kroppsspråk, og *anubhāva* er reaksjonen på disse, en sinnsbevegelse. *Vyabhicāribhāva* er utfyllende sinnstilstander som er med på å opphøye reaksjonen, *anubhāva*, til *sthāyibhāva*. Uten *vibhāva*, *anubhāva* og *vyabhicāribhāva* vil ikke *sthāyibhāva* være en mulighet, eller være en overordnet sinnstilstand (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 7-8:122).

***Vyabhicāribhāva* – utfyllende sinnstilstander**

Nāṭyaśāstra hevder at det finnes trettitre utfyllende sinnstilstander, *vyabhicāribhāva*. Dette er kortvarige tilstander som støtter opp om *sthāyibhāva*ene. *Vyabhicāribhāva* er både fysiske og emosjonelle overgangstilstander. *Vyabhicāribhāva* vises gjennom ytre tegn og uttrykksmåter, og er blant annet sinnstilstander som glede, sjalusi, latskap, trøtthet, panikk, lengsel og galskap (*Nāṭyaśāstra*, kap.6,18-21:106).¹⁴

***Sāttvikabhāva* – ufrivillige sinnstilstander**

Sāttvikabhāva er åtte ufrivillige sinnstilstander, som lammelse, svette, gåsehud, forandring i stemme, skjelvninger, forandring av farge, gråt og besvimelse (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6, 22:103). Disse tilstandene lar seg vanskelig kontrollere, og er derfor vanskelige å fremføre i et skuespill. Det er en nær sammenheng mellom *vyabhicāribhāva* og *sāttvikabhāva* ved at begge viser til både indre og ytre overgangstilstander.

Vibhāva* og *anubhāva

Vibhāva og *anubhāva* er ikke sinnstilstander men redskaper i form av ord, gester og kroppsspråk som brukes i dramaet til å formidle mening og de tre kategoriene av sinnstilstander til publikum. Det er først når betydningen av *vibhāva* og *anubhāva* trenger inn i hjertet til tilskueren at de blir de kalt for *bhāva* (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 0-2:119).

¹⁴“The thirtythree Complementary Psychological States (*vyabhicāribhāva*) are known to be the following: discouragement, weakness, apprehension, envy, intoxication, weariness, indolence, depression, anxiety, distraction, recollection, contentment, shame, inconstancy, joy, agitation, stupor, arrogance, despair, impatience, sleep, epilepsy, dreaming, awakening, indignation, dissimulation, cruelty, assurance, sickness, insanity, death, fright and deliberation” (*Nāṭyaśāstra* , kap.6, 18-21:102).

Vibhāva er direkte sansbart og fanges opp av kroppens sanseapparat og legger føringene for hvordan sinnstilstander uttrykkes. *Vibhāva* er grunnlagt på *vijñāta*, det som er helt sikkert eller kjent. Ord, gester og kroppsspråk blir *vibhāva* når disse tar utgangspunkt i noe som er kjent fra før (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 3-4:119-120).

Anubhāva skapes på grunnlag av den teatraliske fremstillingen og er publikums reaksjon på *vibhāva*. *Vibhāva* og *anubhāva* er ikke følelser, *rasa*, men representasjoner og fysiske uttrykk som ligger grunnlag for de varige, utfyllende og ufrivillige sinnstilstandene (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 3-5:119-120).

Å kommunisere følelser skjer på to måter, enten ved tale eller kroppsspråk. Kroppen reagerer på stimulans, og kroppsspråk er en reaksjon på spesifikke stimulanser. Kroppen er for skuespilleren det eneste medium utenom tale som han eller hun kommuniserer med. Kommunikasjon blir da kun mulig gjennom et materielt medium. I skuespillet er den fysiske handlingen sentral, og verbal og skriftlig kommunikasjon er ikke like viktig. Skuespillet som handling er ment å stimulere publikum slik at de selv kan relatere seg til historien som blir fortalt (Patnaik, 1997:29 - 31).

Vibhāva og *anubhāva* skapes av menneskets natur og menneskets handling i samsvar med verden de lever i (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 6:120). *Vibhāva* og *anubhāva* er derfor grunnlagt i kommunikasjon mellom mennesker. Bharata mener at det er først når en skikkelse blir fremstilt gjennom korrekte sinnstilstander og gester at man kan kalle en fremføring for et skuespill (*Nāṭyaśāstra*, kap.26, 122-123:513). For at en tilskuer skal ha mulighet til føle noe, må man ta utgangspunkt i hva tilskueren selv kan ha opplevd, han eller hennes erfaringer og kunnskaper hvor sinnsstemninger blir en fellesmenneskelig referanseramme. *Bhāva* blir en skuespillers redskap i et skuespill for å stimulere tilskuerens tidligere erfaringer, tanker og minner, i håp om å kunne frembringe tidligere erfarte følelser.

De åtte *rasa*ene

I *Nāṭyaśāstra* er de åtte grunnleggende følelsene: Erotisk kjærlighet, sorg, humor, sinne, heltemot, skrekk, det avsky og ydmykhet. Disse er delt inn i en primær og sekundær gruppe hvor de primære følelsene; erotisk kjærlighet, sinne, heltemot og avsky har gitt opphav til sorg, humor, skrekk og ydmykhet (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 107:38-41).

Śṛṅgāra rasa – erotisk kjærlighet

Śṛṅgāra rasa er erotisk kjærlighet mellom mann og kvinne. Ifølge *Nāṭyaśāstra* bygger *śṛṅgāra rasa* på *rati*, kjærlighet, manifestert i det som er rent, skinnende, vakkert, fritt fra frykt, ondskap og avskyelighet. *Śṛṅgāra* er en tilstand av lykke ofte knyttet til årstid, ting man begjærer, vakre objekter, selskap av personer man er glad i, musikk og poesi. *Śṛṅgāra rasa* inneholder også muligheter for sorg preget av lengsel etter den man elsker. Sorg i *śṛṅgāra rasa* vil likevel alltid inneholde optimisme og håp om gjenforening (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 108-110:44-48).

Śṛṅgāra rasa finnes i to tilstander, kjærlighet i forening, *sambhoga śṛṅgāra*, og kjærlighet i atskillelse, *vipralambha śṛṅgāra*. Ifølge *Nāṭyaśāstra* er disse to tilstandene med på å utvikle kjærligheten og gjøre den sterkere. Kjærlighet i forening er en tilstand hvor kjærligheten intensiveres. I indiske kunsttradisjoner er kjærlighet i forening og atskillelse knyttet til en erotisk kjærlighet mellom den unge mannen og kvinnen. Atskillelse skaper lengsel og ønske om en gjenforening med den man elsker og gjør kjærligheten sterkere, men savnet gjør denne tilstanden nærmest uutholdelig (Patnaik, 1997:55-57).

Patnaik (1997) mener at det erotiske aspektet i *śṛṅgāra* skiller denne type kjærlighet fra andre uttrykk for kjærlighet. Kjærlighet oppstår i mange forhold, som mellom foreldre og barn, og mellom venner og familie. Kjærlighet i slike relasjoner har fått mindre oppmerksomhet i indisk kunst. Patnaik (1997) relaterer kjærlighet til *puruṣārtha*ene. *Puruṣārtha*ene er fire livsmål bestående av *dharma*, oppfyllelse av sosiale og rituelle plikter, *artha*, politisk og økonomisk makt og rikdom, *kāma*, erotisk og estetisk nytelse, og *mokṣa*, løsrivelse fra gjenfødelse. Kjærlighet mellom familie og venner forstås som en plikt og er ifølge Patnaik, *dharma śṛṅgāra*. Kjærlighet mellom ektemann og hustru er en del av *dharma*, men inneholder også det erotiske aspektet *Nāṭyaśāstra* vektlegger (Patnaik, 1997:55-56).

Karuṇa rasa – sorg

Karuṇa rasa er en sorgfølelse relatert til tap eller adskillelse fra noen man elsker, død, fangenskap, ulykker og uheldige omstendigheter. *Karuṇa rasa* oppstår når man får vite om en tragisk hendelse, eller at noen man er glad i dør (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 112-113:61-63).

Karuṇa tolkes som kjærlighetens negative egenskap og viser til hindringer for kjærlighet. Det positive håpet om gjenforening som man finner i *śṛṅgāra* er ikke tilstedeværende i *karuṇa*. Sammen utgjør *karuṇa* og *śṛṅgāra* de fleste aspekter ved kjærlighet (Patnaik, 1997:57-58).

Hāsyā rasa – humor

Hāsyā rasa har utspring i latter. Ifølge *Nāṭyaśāstra* er humor enten selvsentrert eller tar utgangspunkt i andre. Selvsentrert humor er når en person ler av seg selv, mens når en person får andre til å le så tar humoren utgangspunkt i andre. Humor kjennetegnes ved et svakt smil, smil, mild latter, ydmykende latter, vulgær latter og overdreven latter (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 110-111:48-52).

Humor er knyttet til det å ha det godt med seg selv, for hvis man ikke er glad eller i et positivt humør er det ikke mulig å verdsette noe som er morsomt. *Hāsyā* vil aldri forekomme hvor man finner sinne, skrekkelige og motbydelige situasjoner og følelser (Patnaik, 1997:58).

Raudra rasa – sinne

Raudra rasa er sinne og raseri, og har sitt grunnlag i vold, overlegenhet, stolthet, *rākṣasa*er og *dānava*er. *Rākṣasa* og *dānavane* er betegnelser på demoner som kan ta form som hunder, rovfugler, og menneskeskikkelser (Stutley og Stutley, 1977:245). Raseri kan frembringes ved voldtekt, misbruk, usanne beskyldninger, trusler, hevnlyst og sjalusi. *Raudra rasa* forekommer ofte i samspill med andre *rasa* (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 113-114:63-64). *Raudra* fører alltid til skader og ødeleggelser, og denne *rasa*en er nært relatert til *bhayānaka*, skrekk. Ødeleggelser inneholder normalt en mulighet for sorg, og dermed kan *raudra* være et utgangspunkt for *karuṇa* (Patnaik, 1997:58-59).

Bībhatsa rasa – avsky

Bībhatsa rasa oppstår gjennom avsky, og kontakt med ting man finner motbydelig, ubehagelige, frastøtende, urene og skadelige (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6, 116:72-73). Noe blir motbydelig når velkjente ting og fenomener blir gjort unaturlige, uvirkelige og stygge. Avsky

er underlagt usikkerhet og uvitenhet. Gjennom å innta en forstående holdning mot det som oppfattes med avsky vil det oppstå en mulighet for sympati.

Uvitenhet skaper frykt, og det er denne følelsen som gir opphavet til *bhayānaka*, skrekk. *Bībhatsa* blir derfor oppfattet som nært knyttet til *bhayānaka rasa*. *Bībhatsa* kan aldri være *adbhuta rasa*, ydmykhet, fordi *bībhatsa* alltid er negativ selv om den kommer brått og overraskende (Patnaik, 1997:179-181).

Bhayānaka rasa – skrekk

Bhayānaka rasa oppstår på bakgrunn av frykt. Denne frykten kan skapes av overnaturlige fenomener slik som spøkelser, ved død, krig, tomme hus, lyder og dyr. Frykt oppstår også når man diskuterer eller hører nyheter som omhandler død og ulykke (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 115-116:68-70). *Bhayānaka* er en umiddelbar reaksjon på frykt. Både *bhayānaka* og *bībhatsa* inneholder usikkerhet eller uvitenhet som fører til en fryktfølelse. Hovedforskjellen mellom *bhayānaka* og *bībhatsa* er at i *bhayānaka* er frykt den dominerende følelsen, mens i *bībhatsa* er uvitenhet rådende. *Bībhatsa* regnes som overordnet i forhold til *bhayānaka*, og derfor kan *bhayānaka* inneholde en mulighet for frykt for det unormale eller ukjente (Patnaik, 1997:60-61).

Adbhuta rasa – ydmykhet

Adbhuta er det som overrasker eller imponerer på en positiv måte, og gir en følelse av undring og beundring. Ydmykhet oppstår på grunn av en overraskelse, ved syn av himmelske vesener, magi, store templer og palasser. *Adbhuta* kan også være en egenskap hos mennesker som utfører gode gjerninger hvor disse gjenspeiles i personlighet og personens uttrykkmåter. *Adbhuta rasa* er utelukkende positiv og forbundet med glede og godhet (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 116-117:74).

Adbhuta rasa inneholder mulighet for frykt da et syn av det guddommelige kan være så overveldende at det føles skremmende. Denne fryktfølelsen oppleves ikke som negativ da *adbhuta rasa* er positiv, og derfor vil fryktfølelsen gå over i undring. I det skrekk og avsky er frykt et negativt element, mens i *adbhuta* vil frykten føre til en positiv opplevelse (Patnaik, 1997:59).

Vīra rasa – heltemot

Vīra rasa, heltemot, er drevet av positiv energi eller kraft, *utsāha*, som en følelse. Denne kraften kommer av bevissthet, måtehold, diplomati, disiplin, pågangsmot, styrke, og

påvirkningskraft uttrykt gjennom veltalighet, tålmodighet, og god dømmekraft (*Nāṭyaśāstra*, Kap.6 114-115:66-67). *Vīra rasa* er en viktig *rasa* i indiske eposer og skuespill hvor *vīra* uttrykkes gjennom heltemodige handlinger.

Vīra kan relateres til *raudra* og *karuṇa rasa*. Det heltemodige kan være en motreaksjon på urettferdighet som gir opphav til sinne eller sorg. Urettferdighet oppleves forskjellig i *raudra* og *karuṇa*. I sinne blir *vīra* en drivkraft mot urettferdighet, mens i sorg dominerer kampen mot det tapte håpet. *Vīra* gir også grunnlag for *adbhuta rasa*, ydmykhet, gjennom beundring av heltemot og utførte heltedåder (Patnaik, 1997:59-60).

Etter indisk estetisk praksis vil målet med skuespillet være å formidle *rasa* og *bhāva* gjennom kroppslige og verbale fremstillinger. For å nå målgruppen blir det fremhevet av *Nāṭyaśāstra* at bevegelse, roller, karaktertyper og musikk er viktige faktorer for å formidle *rasa*. Schecher (1993) mener at det som oppleves som estetisk vakkert og tilfredsstillende for et publikum er hvordan handlinger og fremstillingen utføres ut i fra den lokale kulturelle konteksten.

Ut fra en tanke om at *Nāṭyaśāstra* har vært med på å forme hva som oppfattes som estetisk i sørasiatisk teatertradisjon, vil *Nāṭyaśāstra* være en del av den kulturelle konteksten. Film er i dag Sør-Asias største populærkulturelle fenomen, og det er derfor ikke urimelig å anta at også filmen *Devdas* uttrykker elementer i sin fremstilling som gjenspeiler *Nāṭyaśāstra* og dens teori om *rasa* og *bhāva*.

Devdas



Devdas

Karaktergalleri

Karaktergalleriet i filmen *Devdas* er meget omfattende. Ifølge Ramesh og Urmilla Dorga er navnevalget i sørasiatisk kultur svært viktig fordi navnet tillegges en direkte innvirkning på utfallet av en persons liv, og er en del av bærerens identitet og eksistens. Navnet skal reflektere bærerens personlighet, familiens historie og slektskap. Navnet er ofte gitt på bakgrunn av familiens religiøse tilhørighet, som beskyttelse mot ondskap, eller til ære for en person eller viktig hendelse i foreldrenes liv. Det er vanlig å bli tildelt et gudenavn eller et navn som er forbundet med noe positivt i håp om at navnet vil påvirke personen som bærer det, og gi et rikt og godt liv (Droga og Droga, 1992:2-5).

Navnevalget blir ansett for å være så viktig at det er blitt nedlagt spesifikke regler i blant annet *Manusmṛiti* og *Viṣṇu Purāṇa*. Navnene skal ikke være for lange eller for korte, de skal gjenspeile kaste, være lett å uttale og ha forskjellige kriterier ut fra barnets kjønn (Klostermaier, 1994:184-185).

Karakterenes navn i *Devdas* vil derfor ha underliggende føringer for hvordan de oppfattes av publikum. Navnene viser til karakterenes familietilhørighet, religiøse tilhørighet og sosiale status. I og med at navnet oppfattes som en refleksjon av individets personlighet og har betydning for ens skjebne, vil det være av interesse for karakterforståelsen å vite noe om navnenes betydning.

Det store karaktergalleriet i *Devdas* kan inndeles i fire hovedgrupper; Mukherjee-familien, Chakravarty-familien, Chowdhury-familien og venner. Navnene på filmens skikkelser finner man igjen i romanen til Saratchandra Chattopadhyay. Noen skikkelser er lagt til i filmen og finnes ikke i romanen, blant annet Kali Babu og Dadi Ji.¹⁵ En annen forskjell mellom film og roman er at Paros bestemor i romanen er blitt omgjort til Devdas' bestemor i filmen.

Mukherjee-familien

Devdas Mukherjee er født inn i en velstående brahminfamilie. Devdas' far, Narayan, arbeider som advokat for den britiske regjeringen og er nettopp blitt adlet for sin innsats. Han er også den største *zamīndāren*, landeieren i landsbyen og er gift med Kaushalya. Sammen har de sønnene Devdas og Dwijdas.¹⁶ Dwijdas er gift med Kumud, mens Devdas er ugift.

¹⁵ Dadi Ji, Badi Ma og Choti Ma blir ikke transkribert da disse tittlene brukes som egennavn.

¹⁶ Dette er måten navnet skrives i filmen, i romanen er skrivemåten Dwijodas (Chattopadhyay, 2002:24).

Kaushalya er en omsorgsfull mor, med ansvar for hushold og at hennes barn skal ha det best mulig. Både Narayan og Kaushalya ønsker å øke familiens status og beholde sin allerede høyt respekterte posisjon i samfunnet. Narayans mor, Dadi Ji, bor også med familien. Dadi Ji er en tittel, ”farmor”, og brukes ofte i stedet for egennavnet til personen. Hun er høyt elsket av hele familien, og fremstår som en elskverdig eldre dame.

Navnene i Mukherjee-familien har klare referanser til guden Viṣṇu. Nārāyaṇa er et av mange navn på Viṣṇu, og er også navnet til sønnen til det første mennesket (Gandhi, 1992:261). Kauśalyā er kjent fra eposet *Rāmāyaṇa*. Hun er én av kong Daśarathas dronninger, og mor til prins Rāma som blir regnet for å være en av Viṣṇus avatarer (Klostermaier, 1994:90). Dwjidas er en sammensetting av navnet Dvija, som betyr ’to ganger født’, og *dāsa* som betyr ’tjener’, altså brahminens tjener.¹⁷ Dwjidas er gift med Kumud som betyr ’hvit vannlilje’. Dette navnet finnes i mange former. En mannlig variant, Kumuda, er et annet navn på Viṣṇu. Devdas er sammensatt av *deva*, gud, og *dāsa*. Devdas betyr derfor ’guds slave’ eller ’guds tjener’ (Gandhi, 1992:98, 119, 203-204).

Chakravarty-familien

Parvatis familie er mindre enn Devdas sin. Hennes familie er også brahminer, men de er ikke like velstående som Mukherjee-familien. Hennes far, Nilkantha, er også *zamīndār*, men eier langt færre landområder enn Narayan. Han er en rolig og omsorgsfull mann med stor kjærlighet til sin datter. Han er gift med Sumitra, en tidligere skuespiller og danser. Sumitra er en energisk og livlig person med mye omtanke for mennesker rundt seg. Hun er opptatt av Parvatis fremtid, og på samme måte som Kaushalya er det Sumitra som styrer husholdet i Chakravarty-familien.

Sumitra betyr ’den som har gode venner’. I *Rāmāyaṇa* er Sumitrā også en av dronningene til kong Daśaratha. Hun er mor til prinsene Lakṣmaṇa og Śatrughna. (Gandhi, 1992:398). Nilkantha er et av gudens Śivas navn, og betyr ’han med blå strupe’ (Gandhi, 1992:264).¹⁸

Pārvatī betyr ’fjellets datter’. Pārvatī er Śivas hustru. Hun er datter av Himavata, ’fjellet’. Pārvatī er ofte sett på som en reinkarnasjon av Satī, Śivas første hustru, og den evige

¹⁷ ’To ganger født’ refererer til en gutt som har gått gjennom innvielsesritualet, *upanayana*, og mottatt den hellige snor. Et bevis på at man tilhører én av de tre øveste klassene og har begynt studenttilværelsen, *brahmacarya* (Klostermaier, 1994:185-186).

¹⁸ Navnet referer til en mytologisk hendelse hvor gudene, devaene, og demonene, asuraene, kjernet havet for å frembringe *amṛta*, en udødelighets nektar. Samtidig med dannelsen av nektaren ble det dannet en gift som kunne utslette alt liv. Śiva ofret seg for de andre gudene og drakk giften. Giften etterlot et blått merke på Śivas hals, og derfor fikk han navnet Śiva Nīlakaṇṭha. Mange av Śivas tilbedere tolker denne handlingen som Śivas selvoppofrelse og hans kjærlighet for mennesket og skaperverket (Klostermaier, 1994:141).

śakti, guddommelige skaperkraft (Gandhi, 1992:281). Det finnes mange myter om Pārvatī; en av de mest kjente er hvordan hun måtte utføre askese for å vinne Śivas kjærlighet. For mange hinduer utgjør Śiva og Pārvatī, og deres to sønner Gaṇeśa og Kārttikeya, den perfekte familie - samtidig som de symboliserer et harmonisk univers (Kinsley, 1986:42-46). Chakravarty-familien er tilbedere av gudinnen Durgā. I mange shivaittiske retninger i Bengal er tilbedelsen av Durgā vanlig. Durgā blir forstått som gudinnens Pārvatīs datter. Det er heller ikke uvanlig at Durgā oppfattes som Śivas hustru, og dermed er Durgā bare et annet aspekt av Pārvatī. Chakravarty-familien blir derfor forstått som å ha en shivaittisk tilhørighet.

Chowdhury-familien

Bhuvan er en rik, adelig enkemann. Hans familie består av tre barn: Mahendra, Kalika og Yashomati, og hans gamle mor, Badi Ma. Badi Ma betyr 'eldste mor', og brukes på samme måte som Dadi Ji, det vil si som en tittel i stedet for egennavnet. Det er Badi Ma som insisterer på at Bhuvan skal gifte seg på nytt, fordi hun mener at barna trenger en mor, og palasset trenger en kvinne til å styre husholdet. Parvati blir Bhuvans nye hustru og tar sine oppgaver som mor og leder av husholdet alvorlig. Hun får tilnavnet Choti Ma, lille mor. Bhuvan har også en svigersønn, Kali Babu, som er gift med Yashomati.

Navnet Bhuvan betyr 'verden'. Yashomati betyr 'hun som har berømmelse', mens Mahendra som betyr 'den mektige' er oppkalt etter guden Indra. Kalika, Bhuvans yngste datter, er oppkalt etter gudinnen Durgā. Kalikā betyr 'den sorte' eller 'den mørkeblå' (Gandhi, 1992:67,172, 225).

Kali er både et kvinne- og mannsnavn. Når det brukes som et mannsnavn, refererer det til forfallets tidsperiode, *kaliyuga*. Kaliyuga er en av fire tidsaldere, og den siste tidsalderen før universet skal gå i oppløsning. Denne perioden er preget av synde, grådighet, hor og mord (Gandhi, 1992:172). Bhuvans familie er tilbedere av gudinnen Durgā. I filmen utføres et stort rituale og en fest for gudinnen Durgā, Durgā-pūjā. Betydningen av navnene Kalika, Yashomati og Bhuvan viser til en tilhørighet til gudinnen, da navnene kan relateres til gudinnen som mor, som livgivende og fruktbar, som jorden og universet, hennes kraft og berømmelse.

Venner

Fire personer kan sies å utgjøre kategorien venner: Dharamdas, Manorama, Chandramukhi og Chunilal. Dharamdas er tjener hos Mukherjee-familien. Dharamdas er sammensatt av *dharma*

som betyr 'religion', 'plikt', og 'rettferdighet' og *dāsa*, 'tjener' eller 'slave' (Gandhi, 1992:105). Dharmadas kan derfor bety 'plikstens tjener'.

Manorama er Parvatis mest fortrolige venninne. I romanen har Manorama og Parvati kjent hverandre siden barndommen, men i filmen har Manoramas rolle blitt nedtonet, slik at hun fremstår mer som en tjener enn en venninne. Manoramā betyr 'hun som behager sinnet' (Gandhi, 1992:236).

Chandramukhi er en vakker og sjarmerende kurtisane. Hennes møte med Devdas forandrer hele hennes liv. Hun blir forelsket i ham ved første blikk, og etterhvert slutter hun i sitt yrke som kurtisane og søker tilflukt i religion. Chandramukhī betyr 'måneliknende ansikt' (Gandhi, 1992:82).

Chunilal er Devdas' kamerat fra studietiden i London. Han er en ung og rik mann, og liker å leve et liv fylt med alkohol, kvinner, sang og poesi. Han er også venn med Chandramukhi. Det er Chunilal som introduserer Devdas for Chandramukhi. Chunilal er et sammensatt navn, av *chuni* eller *cuni*, 'juvel', og *lal* som betyr 'sjarmerende' (Gandhi, 1992:210).

Ut fra navnevalget i de fire gruppene virker det som om de forskjellige familiene tilhører ulike religiøse retninger innenfor hinduismen. Devdas' familie tilhører en vishnuittisk retning, mens Parvatis og Bhuvans familie er shivaittiske. Gruppen er vanskelig å koble til en konkret religiøs tilknytting. Chandramukhi er den eneste i denne gruppen som eksplisitt viser sin religiøse tilhørighet idet hun forvandles fra å være en ikke-troende til å bli en tilbeder av Kṛṣṇa. De ulike religiøse retningene har en innvirkning på hvordan man forstår filmens skikkelser.

Selv om det ikke er sikkert at alle i publikum er klar over navnenes betydning, er navnene med på å støtte opp under forståelsen av historiens handlingsforløp. For mange hinduer er navnevalget viktig både religiøst og sosialt, og man kan gå ut ifra at Saratchandra Chattopadhyay ikke valgte tilfeldige navn da han skrev *Devdas*.

Historien om Devdas slik den foreligger her, er et utvalg av scener fra filmen. Utvalget og inndelingen av scenene er gjort med fokus på filmens hovedlinjer. Handlingsforløpet i utvalgene holdes kronologisk som i filmen. I analysen som følger vil hver scene bli sett i forhold til *Nāṭyaśāstra*s teori om *rasa* og *bhāva*, og hvordan filmens religiøse elementer er med på å bygge opp under disse.

Scene 1 - Filmens åpningsscene

Devdas begynner med en introduksjonsscene hvor tilskueren raskt får se en statue av en gudinne. Hun er pyntet med blomster og holder mange våpen. Noen blåser i en konkylie, og det ringes i en bjelle, og man hører kvinner som uler. Etter denne scenen følger det rulletekst, og historien *Devdas* er i ferd med å utspille seg.

Filmens åpningssekvens er en blanding av vestlig imitasjon og indisk tradisjon. I Vesten er det vanlig med rulletekst av de medvirkende i filmen mot en statisk bakgrunn, og hvor filmens tittelmusikk spilles. Dette finner man igjen i de indiske filmene, men i tillegg utføres det en *pūjā* i form av en *maṅgalacāra* (Booth, 1995:173). *Pūjā*, 'tilbedelse', er et ritual hvor man inviterer guddommen til å ta bolig i en gudestatue, og hvor man behandler guden som en gjest og ofrer blant annet mat og blomster (Klostermaier, 1994: 163,165). *Maṅgalacāra* er en rituell tilbedelse som utføres før et skuespill, eller en hvilket som helst form for narrativ. I filmens åpningssekvens videreføres dette ved at man enten viser et bilde av en guddom, eller at noen tilber en guddom (Booth, 1995:173).

Ifølge *Nāṭyaśāstra* skal det utføres *pūjā* til gudene før begynnelsen av et drama. Regissøren er ansvarlig for at ritualet utføres riktig, og dette skal sikre lykke for kongen, folket og landet. Blir ikke *pūjā*en utført, vil gudene straffe regissøren og alle som praktiserer utøvende kunst. Straffen er å bli gjenfødt som dyr, og derfor må ingen forestilling utføres uten *pūjā* (*Nāṭyaśāstra*, kap.3, 93-97:43-44).

I åpningsscenen av *Devdas* er synet av Durgā en *maṅgalacāra*. Publikums syn av gudinnen blir en *darśana*. *Darśana* betyr å se eller å vise frem noe og er et møte mellom en tilbeder og det guddommelige. Dette er en grunnleggende aktivitet i hinduistisk religiøs tilbedelse av et gudebilde (Rodrigues, 2003:11,16). Ifølge Gayatri Chatterjee (2005) vil åpningsscenen få tilskueren til å rette sin oppmerksomhet mot guden og filmen. Scenen i seg selv er ikke nødvendigvis en del av historiens handling, men legger føringer for forståelsen av filmen. Åpningsscenen hører hjemme i det visuelle aspektet av tilbedelse gjenskapt i film. Chatterjee relaterer dette til *bhakti*-tradisjonen i India hvor tilbederen, *bhakta*en, og gud, *bhagavan*, er gjenstander for tilbedelse. I filmens åpningsscene er det relasjonen mellom tilbeder og gud som blir vektlagt, og tilskueren blir en *bhakta* i det han eller hun får blikkkontakt med guden eller gudinnen. Andre scener i filmen hvor man ser en *bhakta* og en guddom, dannes det et trekantforhold hvor tilskueren blir en spirituell søker som iakttar tilbedelsen av guddommen (Chatterjee, 2005:106-107).

Åpningsscenen i *Devdas* er en *darśana* av gudinnen Durgā. Durgā blir fremstilt med tre øyne, rundt halsen har hun en krans av røde blomster og i armene holder hun våpen. Durgā er den jomfruelige, demondrepende gudinnen og fremstilles med armer fulle av våpen og ridende på en tiger eller løve. I denne formen er hun herskerinne av universet og opprettholder av den kosmiske balansen. Durgās våpen symboliserer hennes krefter. Ifølge en myte om Durgās tilblivelse, var universet truet av demonen Mahisha. Ingen av de mannlige gudene klarte å overvinne demonen, og i deres sinne og frustrasjon ble deres energier forent og gudinnen Durgā kom til syne. Hver gud ga henne et våpen til hjelp for å overvinne demonen (Kinsley, 1986:96-97). Våpnene som Durgā holder, symboliserer at hun er i besittelse av kreftene til de mannlige gudene. Kreftene som våpnene symboliserer blir forstått som forskjellige *śaktier*, skapende feminin kraft eller energi som brukes i alle skapelsesprosesser (Rodrigues, 2003:7,59). En mannlig guds *śakti* blir ofte personifisert i form av en gudinne.

Bjellen, *ghaṇṭā*, er et av Durgās våpen, og når hun ringer i bjellen skaper det frykt hos hennes fiender og velsigner hennes tilhengere. Bjellen brukes under *pūjā*, fordi lyden av bjellen renser området for onde ånder og krefter (Stutley & Stutley, 1977:97).

Lyden av konkylien, *śankha*, regnes for å være lykkebringende og vekker guddommen til live under *pūjā*. Lyden sies å kunne drive vekk demoner og ondskap fra offergavene. Konkylien er også et symbol på Viṣṇu, og er ett av hans våpen (Stutley & Stutley, 1977:266).

Ulene som høres i bakgrunnen kalles *ululi* og skal ifølge religionshistoriker Hillary Peter Rodrigues (2003) etterlikne sjakalens ul.¹⁹ Hylene skal også gjøre alle oppmerksomme på Durgās ankomst og nærvær. *Ululi* er en helt spesiell handling hvor kvinnene viser sin aktelse og tilbedelse til gudinnen Durgā. Rodrigues relaterer disse hylene til en av gudinnens manifestasjoner som Caṇḍikā. Caṇḍikās *śakti* er fryktinngytende og skal høres ut som hundre ulende sjakaler. Rodrigues mener at *ululi* skaper en direkte relasjon mellom kvinnene og gudinnen (Rodrigues, 2003: 54).

Durgās tredje øye er kunnskapens øye. Mange guder fremstilles med et tredje øye som er vertikalt plassert i pannen mellom de to andre øynene. De tre øynene symboliserer solen, månen og ild (Liebert, 1976:114, 303).

Blomsterkransen, *puṣpamālā*, som henger rundt halsen på gudinnen, er et offer gitt til av en prest. Blomsterkransen er velsignet med *mantraer*, resitasjon av ord eller vers som

¹⁹ Hillary Peter Rodrigues (2003) omtaler hylene som *ululu* (Rodrigues, 2003: 54). Jeg har valgt å bruke sanskrit-skrivemåten *ululi* (Monier-Williams, 1999:218).

inneholder en kraft til å gjøre det guddommelige nærværende. Blomstene er med på å fremheve gudinnens skjønnhet. Ofring av blomsterkranser eller blomster er en del av tilbedelsen av en guddom (Rodrigues, 2003:176-177).

Catherine Bell mener at film er med på å dekke menneskets behov for å bekrefte symboler gjennom et samspill og en sammensmeltning av fiksjon og virkelighet. Film er en sammensmeltning av fiksjon og realitet som gjør det mulig å relatere symbolene til virkeligheten. Ifølge Bell (1997) er dette en form for sakralisering som ligger i en søken etter transendens og sikkerhet. Samtidig fungerer film som en bekreftelse av det virkelighetsbildet man allerede har. (Bell, 1997:246).

Maṅgalacāra kan derfor forstås som et rammeverk rundt forestillingen, og er en handling hvor tilskueren klargjøres til et erfaringsnivå, en verden av fantasi knyttet til det guddommelige gjennom *pūjā*.

Scene 2 – Devdas' hjemkomst

Devdas fortsetter med en introduksjon til Mukherjee-familiens hjem som utstråler rikdom. Huset har store søyler, gulv av marmor, krystallysekroner og greskinspirerte byster. Vinduer og søyler er dekorert med tynne gardiner. Ute skinner solen, trærne blomstrer og fuglene kvitrer. Bak huset bygger det seg opp mørke regnskyer, og man kan høre lyden av torden. Devdas returnerer fra London etter ti års studier.

Introduksjonen til Devdas' overdådige og velstående barndomshjem reflekterer Mukherjee-familiens status og rikdom. Det hvite huset fremstilles idyllisk, nærmest skinnende i det skarpe sollyset, mens fuglekvisper og blomstrende trær skaper en harmonisk stemning. Filmens handling foregår på 1920-tallet, og måten hjemmet er innredet på reflekterer familiens utdanning og kontakt med datidens vestlige impulser. Huset er mer vestlig inspirert enn sørasiatisk. Det monumentale huset skaper en overveldende følelse. Ydmykhet og overveldelse, *adbhuta rasa*, oppstår ved synet av monumentale bygninger og gir et positivt inntrykk. Det monumentale hjemmet frembringer nysgjerrighet og undring hos tilskueren. Scenen skal få tilskueren til å delta i en ukjent verden av storslagenhet, da de fleste ikke kan tillate seg et slikt liv i luksus som de her blir vitne til. Verden som tilskueren presenteres for, er en verden som finnes i drømmer og fantasier, mens karakterenes handlinger og følelser gjør at tilskueren relaterer seg til filmens historie.

Tilskueren merker seg de mørke regnskyene bak huset og lyden av torden i det fjerne. Regnskyene og tordenet kan tyde på at monsunen er begynt. I India er monsuntiden et

populært tema i både litteratur og musikk knyttet til forestillinger om kjærlighet og lengsel. I sanskritlitteraturen forlater mannen kvinnen for å dra på forretningsreiser eller liknende. Tiden da mannen vanligvis kommer tilbake fra reise er rett før monsunen. Når monsunen starter blir det umulig å reise eller arbeide utendørs, og de fleste holder seg innendørs. Monsunen er kjærlighetens tid, og mannens største frykt er å ikke nå tilbake til kvinnen han elsker før regnet starter (Siegel, 1983:35,45).

Filmen kombinerer det kjente monsunmotivets med Mukherjee-familiens glede over nyhetene at Devdas vender tilbake fra sine studier. Kaushalya er spesielt lykkelig. Tilskueren oppfatter dette som en gledelig nyhet, og stemningen er preget av glede over å ønske noen velkommen hjem etter lang tid.

Ifølge *Nāṭyaśāstra* vises kjærlighet gjennom fysiske omgivelser som overdådige hus og hager. Menneskene som bor i slike omgivelser er fornøyde og pent kledd. Dette er noen av *vibhāva*ene tilhørende *śṛṅgāra* (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 44-45:109). Omgivelsene er med på å forsterke stemningene og følelsene som tilskueren opplever. Introduksjonen til Mukherjee-hjemmet viser til en verden hvor alle disse tegnene på kjærlighet eksisterer. *Nāṭyaśāstra* konsentrerer seg om en erotisk kjærlighet, mens tilskueren her er vitne til en kjærlighet og lengsel etter et familiemedlem. Patnaiks (1997) forståelse av *śṛṅgāra* som knyttet til hinduismens fire livsmål er tilskueren i denne scenen blir vitne til kjærlighet mellom familiemedlemmer, *dharma śṛṅgāra*. Kjærlighet mellom familiemedlemmer inneholder ikke en erotisk tiltrekkning slik den gjør mellom et ungt kjærestepar, og karakteriseres derfor som en familiær plikt.

Den vanligste konteksten i sørasiatiske filmer er familieforhold. Familierelasjonene brukes til å belyse kaste, klasse, samfunn, kjønn og religion i forhold til familieverdier, ekteskap, maskulinitet og feminitet. Den melodramatiske sjangeren utnytter familiekonflikter da de blir ansett for å være situasjoner preget av sterke følelser og samtidig som det er noe tilskueren kan gjenkjenne seg i. Den sørøstasiatiske familiestrukturen blir fremstilt som hierarkisk idet faren er familiens overhode, mens moren skal støtte oppunder sin ektemanns beslutninger. Mødre fremstilles uten erotiske eller seksuelle begjær og lyster, og hennes kjærlighet blir fremstilt som morskjærlighet for sine barn. Mor-sønn relasjonen er den vanligste, og morsfiguren vises som altoppofrende og alltid lengtende etter sin sønn. I sørasiatisk film er morsfiguren mer fremtredende enn farsfiguren, og det er mødrene som styrer familien og familielivet (Virdi, 2003:7-14, 90-91).

Om kvelden samles Mukherjee-familien, og alle er i godt humør. Sumitra, nabokonen, kommer på besøk og Kaushalya forteller henne de gode nyhetene om Devdas' hjemkomst. Sumitra bryter ut i en teatralisk forestilling hvor hun gjenopplever minner om Paros og Devdas' barndom, og med skjelvende stemme uttaler hun at Paro har holdt en lampe brennende for Devdas siden han forlot landsbyen. Hun sier: "A lamp lit for a loved one draws the wayfarer home. For ten years she kept that lamp alight for Dev. Not once did she let the lamp go out!" Sumitra erklærer for tilskueren sin datters lengsel etter Devdas, og med tårer i øyene skynder hun seg hjem for å fortelle Paro nyhetene.

Sumitras reaksjon skyldes ikke bare hennes egen glede, men er også iblandet medfølelse for Paro som vil bli fra seg av lykke. Hennes gledestårer er like mye for Devdas som for Paro. Sumitra gråter fordi hun erindrer Paros smerte og sorg da Devdas forlot landsbyen, og nå endelig ser en mulighet for at Paros lengsel skal opphøre. Hun er lykkelig fordi Devdas og Paro skal gjenforenes, men også lykkelig fordi hun er glad i Devdas som om han skulle ha vært hennes egen sønn. Gråt kategoriseres i *Nāṭyaśāstra*, og gledesgråt er én av disse. Å gråte av glede er en lykkelig sinnsstemning ofte frembrakt av erindringer om tidligere hendelser (*Nāṭyaśāstra*, kap.7,11:123). Glede beskrives i *Nāṭyaśāstra* som en varig sinnstilstand i *śṛṅgāra* og *adbhuta rasa* og er forbundet med kjærlighet og overveldende følelser (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 18-21, 45-46, 74-75: 102,108-110,117).

Tilskuerne er nå klare for møtet med heltinnen, Paro. De tidligere tegnene på *śṛṅgāra* og *adbhuta* blir nå gjort om til forventninger om hvordan Paro vil reagere på nyhetene om Devdas' hjemkomst. Tilskueren har klart i minne at man befinner seg i monsuntiden, tiden for gjenforening og kjærlighet. Sumitras utsagn om Paros lengsel etter Devdas helt tilbake fra barndommen, viser det sterke forholdet som eksisterer mellom dem, samtidig som lengsel etter den man elsker er et av *śṛṅgāras* sterkeste uttrykk.

Scene 3 - Lampen

Chakravarty-familiens hjem er ikke preget av en vestlig stil slik som hos Mukherjee-familien. Paros hjem er dekorert i friske farger, vinduene har rosa og blått glass, som gir en følelse av åpenhet og frihet. Denne åpenheten og friheten finner man igjen hos Paro, Sumitra og Nilkantha i deres avslappede holdning, glede og humor.

Det første tilskueren får se i Chakravarty-hjemmet er tjenestepiker som tenner lamper rundt en Durgā-statue. Lampene lyser opp både gulv og tak, og man får en følelse av å være i et indisk tempel. Rundt Durgā står fire mindre figurer, Kārttikeya, Gaṇeśa, Sarasvatī og

Lakṣmī, ansett for å være Durgās tjenere, eller å være hennes barn. Durgā forbindes i noen tilfeller med Pārvaṭī, da som gift med Śiva (Rodrigues, 2003:265).

Sumitra spør tjenestepikene hvor Paro befinner seg, og de svarer at hun er sammen med lampen sin, eller som tjenerne kaller den, Devdas. Tilskuerens møte med Paro er med en ung kvinne som holder en oljelampe, *dīpā*, i sine hender. Man får ikke se Paros ansikt, bare kroppen. Paro står vendt mot et vindu, og ut fra kroppsholdningen og stemmen virker hun fraværende som om hun ser etter noen. Å ikke se ansiktet skaper en nysgjerrighet hos tilskueren. Ansiktet og øyene uttrykker personlighet og følelser. *Nāṭyaśāstra* vektlegger sterkt at hode og ansiktsuttrykk understreker og formidler følelser, *rasa*, og sinnstilstander, *bhāva* (*Nāṭyaśāstra*, kap.8,16:152).

*Dīpā*en er formet som en lotusblomst. Lotusblomsten, *padma*, er et velkjent symbol i hinduismen, og symboliserer skaperkraft, renhet, guddommelig opphav og universet. Lotusblomsten regnes for å være gudenes trone eller sete, *padmapīṭha*. Blant annet fremstilles gudinnen Lakṣmī sittende eller stående på en lotusblomst med lotusblomster i hendene, mens en toarmet gudinne uten noen attributter i hendene vanligvis forstås som gudinnen Pārvaṭī (Liebert, 1976:202-204).

Når Paro holder eller danser med den lotusformede lampen, kan tilskueren koble henne til en ikonografisk fremstilling av gudinnen Lakṣmī, og uten lampen som Pārvaṭī. Paro knyttes til forskjellige ikonografiske bilder som tilskueren besitter, for å understreke historien, sinnsstemninger og følelser i filmen. Ved å benytte kjente religiøse figurer kan filmen lettere formidle Paros følelser for publikum.

I sanskritpoesi blir flammen og ilden forstått som energi, drivkraft og livskraft uttrykt blant annet gjennom seksualitet, heltemot i kamp, offeret i religiøse handlinger, skapelse, opprettholdelse og ødeleggelse av skaperverket. I det vediske offerritualet er det ilden som bringer offeret til gudene. Ilden er et medium hvor det guddommelige og det verdslige får kontakt med hverandre (Siegel, 1983:6). I *Devdas* blir den lotusformende lampen et uttrykk for kjærligheten mellom Devdas og Paro. Det er Paro som pleier og passer lampen, og hun sørger for at flammen aldri dør ut. Paro blir forstått som drivkraften i kjærligheten mellom henne og Devdas.

Da Sumitra forteller Paro at Devdas kommer hjem, snur hun seg mot moren. I vinduet bak Paro kan man se lysglimt fra lyn, og lyden av torden høres. Paro blir rørt da hun hører nyhetene om Devdas, og Sumitra sier at Paro kommer til å slukke lampen med sine tårer. Paro

svarer Sumitra, og sier: ”No power on Earth can put out this lamp”. Paro gråter av glede over at Devdas kommer tilbake. Paros tårer er gledestårer, og som tidligere nevnt er glede og gråt *bhāva*er som tilhører *śṛṅgāra rasa*.

Paros uttalelse om at det ikke finnes noen kraft på jorden som kan slukke *dīpā*en, er med på å introdusere tilskueren til et metafysisk nivå. I løpet av filmen blir det flere ganger bevist at lampen er drevet av krefter sterkere enn mennesket selv. Det betyr at kun guddommelig inngripen kan slukke lampen.

At Paro har holdt lampen brennende i ti år viser et sterkt engasjement, lengsel, håp og kjærlighet. Kjærlighet eksisterer ifølge *Nāṭyaśāstra* hovedsakelig i to tilstander: forening med, og atskillelse fra den man elsker. Paro og Devdas var forent i barndommen, men er blitt atskilt på grunn av hans studier. Kjærlighet i atskillelse blir i *Nāṭyaśāstra* koblet til en tilstand av optimisme, et håp opprettholdt av lengsel og begjær (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 44-45:109-110). Håpet og optimismen er knyttet til et ønske, og en visshet om gjenforening. *Nāṭyaśāstra* fokuserer på at en ren og ekte kjærlighet er uten frykt, avsky eller ondskap. Paro fremstår som usedvanlig rolig i sitt savn og sin lengsel. Hun er preget av en optimisme om at dersom flammen i lampen holdes brennende, vil Devdas komme tilbake til henne.

En vedvarende sinnsbevegelse av *śṛṅgāra* knyttes til *rati*. *Rati* betyr ’kjærlighet’ og kobles til lyst og begjær. Kjærlighet som fører til forening eller gjenforening på bakgrunn av *rati*, gir en opplevelse av lykke. Denne opplevelsen av lykke er preget av gjensidig kjærlighet. *Śṛṅgāra* leder alltid til forening eller gjenforening av de elskende. Kjærlighet er ansett for å være det motsatte av ondskap, forstått som godt, vakkert og rent. Hvis kjærligheten er ensidig er den ikke *śṛṅgāra*, fordi gjensidige følelser mellom en mann og kvinne er utgangspunktet for *śṛṅgāra*, og oppstår når følelsen av kjærlighet vekkes mellom dem. Mannen og kvinnen kan derfor regnes som en kilde til, og en manifestasjon av kjærlighet (Patnaik, 1997:72).

Etter Paros uttalelse om at lampen er umulig å slukke, starter den første sang- og dansesekvensen i filmen. Under sang- og dansesekvenser skiller Paro seg fra de andre tjenestepikene ved at hun har håret løst, er høyere, og har lysere hud enn de andre kvinnene. Chatterjee (2005) mener at fremstillingen av den indiske heltinnen med den lyse huden er en europeisk og amerikansk påvirkning. Hun refererer til en forandring av fremstillingen av gudfigurer. I middelalderen var statuene laget av metall eller mørkt tre, men fra 1800-tallet ble mange av disse figurene laget av porselen eller marmor etter et neo-klassisistisk mønster. De lyse gudfigurene ble retningsgivende for fremstillingen av kvinner i film, reklame og

plakatkunst (Chatterjee, 2005:99). Kajri Jain mener at indisk reklame og plakatkunst har tatt utgangspunkt i mytologiske figuridealer. Disse idealene er blitt videreført fra reklame og plakatkunst til sørasiatisk karakterfremstilling. Figurene skal være sensuelle og estetiske, og skal gjenspeile det Jain kaller for den lokale *rasaiske* følsomheten (Jain, 2005:84-86).

Under sang- og dansesekvensen ser vi heltinnens ansikt for første gang. Paro står ute i bakgården, vinden blåser håret hennes vekk fra ansiktet, torden høres i bakgrunnen, mens lyn lyser opp hennes ansikt. Paro danser sammen med tjenestepikene, mens hun holder lampen i den ene hånden.

Ifølge Susan L. Schwartz (2004) er dans blitt sett på som hellig i Sør-Asia. Mange av gudene er knyttet til dansekunsten og er selv dansere. Blant disse er Śiva, Pārvatī, Gaṇeśa, Rādhā og Kṛṣṇa. Historisk og filosofisk er dansen en metode brukt både av danser og tilskuer for å oppnå et høyere bevissthetsnivå. Danseren bruker kroppen til å formidle de forskjellige *rasane*. Danseren formidler ikke egne følelser, men estetiske uttrykk. Gjennom opplevelsen av estetiske uttrykk kan tilskueren oppleve *rasa*. Dans er ikke bare studie av fotarbeid, håndbevegelser, musikk, rytme og fortellingene hun eller han viser. Dansen er en måte å formidle og kroppsliggjøre en kulturell tradisjon og estetiske uttrykk knyttet til denne. Gjennom dansen bruker danseren kroppen til å uttrykke måter som overgår ord og tale (Schwartz, 2004:37).

Sørasiatiske tilskuere er allerede innforstått med hvordan dans formidler historien og følelser. Paros sensuelle og myke bevegelser, blick, hånd- og ansiktsuttrykk og sang uttrykker hennes følelser. Paros dans og sang formidler lengsel, savn, håp og kjærlighet. Paro blir derfor i denne scenen et uttrykk og en kroppsliggjøring av *śṛṅgāra rasa*. *Nāṭyaśāstra* hevder at all dans krever grasiøse bevegelser, og at dans er sammensatt av uttrykk for *rasa* og *bhāva*, og at disse utgjør dansens kjerne (*Nāṭyaśāstra*, kap1, 43-54:7).

I sangen omtaler Paro vinden som kjærlighetens budbringer, og at hun venter på at stormen skal komme. Dette refererer til det velkjente monsunmotivet hvor regn og vindfor en kvinne er sikre tegn på at mannen hun elsker skal komme tilbake. Samtidig vil regnet dempe hennes brennende kjærlighet, lengsel og savn. Sanskritpoesi beskriver ofte unge forelskede kvinner som er atskilt fra mannen de elsker; de sies å ha med en følelse av å brenne opp av lengsel og savn. De vil derfor prøve å finne trøst i kjølede ting som lotusblader, våte kompress og avkjølende vind (Siegel, 1983:51). Mens Paro danser, starter det å regne. Regnet og vinden klarer ikke å slukke lampen. Samtidig som Paro blir en referanse til sanskritpoesiens unge forelskede kvinner.

Dansen avsluttes foran den gylne Durgā-statuen som scenen åpnet med. Paro løfter lampen opp mot Durgā, plasserer den så på et brett med sinoberpulver før hun snurrer rundt og rundt. Luften fylles av det røde pulveret, og scenen avsluttes med fokus på Durgā som nærmest stiger ut av den røde luften. Rødfargen er i hinduismen assosiert med fruktbarhet og livskraft og kan i relasjon til Durgā oppfattes som et blodoffer. Durgā manifesterer i universet som energi og livskraft. Spesielt blodofferet som utføres til Durgā ansees som å gi henne fornyet kraft og energi (Rodrigues, 2003:60-61). Paro hentyder til gudinnens kraft og fruktbarhet gjennom det røde sinoberpulveret som hun ofrer samtidig som hun etablerer seg selv som en tilbeder av gudinnen.

Når Paro holder opp lampen foran Durgā får scenen likheter til pūjārīnī-motiver fra indisk poesi, malerkunst og film. Pūjārīnī-motivet var veldig populært i indisk kunst rundt 1920- og 30-tallet, spesielt i Bengal.²⁰ En pūjārīnī er en ung kvinne som går alene til tempelet for å be, hun har alltid håret løst, og har med seg et fat med offergaver. Det finnes mange andre motiver av kvinner som utfører *pūjā*, blant disse er gudinnen Pārvaṭī som ofte har blitt fremstilt som en tilbeder som utfører *pūjā* til sin ektemann, Śiva. Chatterjee mener at indisk billedkunst er preget av en indisk forestilling om at kvinnen er hellig eller erotisk, idet hun enten er opptatt av tilbedelse og hengivelse i form av *bhakti*, eller med å pynte seg eller delta i et kjærlighetsspill, *śṛṅgāra* (Chatterjee, 2005:93). Chatterjee relaterer dette til tilskuerens ikoniske bilder, referanser til andre historier, karakterer og kontekster. En tilskuer vil fort fange opp referansene i en film og relatere disse til de ikoniske bildene. Dette ikoniske bildet er med på å gi en dypere mening til en films handling og historie, samtidig som filmen er med på å skape nye historier og meninger rundt det ikoniske bildet (Chatterjee, 2005:92). Det kan bety at Paros tilbedelse av lampen og av Durgā knytter henne til en forståelse av kvinner som erotiske og hellige. Paros fulle navn, Parvati, kan også relateres til Durgā som av og til oppfattes som gudinnen Pārvaṭī. Dette styrker inntrykket av Paro som både erotisk og guddommelig.

Siegel mener at synet av heltinnen kan knyttes til synet av det hellige, *darśana*. For heltens beundring av heltinnen i sanskritlitteratur knyttes til et ideal om at heltinnen er en kroppslig manifestasjon av det vakre og av kjærlighet. På bakgrunn av dette mener Siegel at heltinnen kan forstås som en kroppsliggjøring av *śṛṅgāra rasa* (Siegel, 1983:60). Ved å

²⁰Den bengalske forfatteren Rabindranath Tagore skrev i 1899 et dikt med tittelen *Pūjārīnī*, som er en mulig kilde til opphavet av dette motivet. Ordet pūjārīnī er bengalsk og betyr 'prestehustru'. Forståelsen av pūjārīnī som er en kvinne som går til tempelet er en nyere forståelse kun funnet innen litteratur og kunst sjangre (Chatterjee, 2005:93). Jeg har valgt å transkribere ordet, men det settes ikke i kursiv da det ikke er et sanskrit eller hindi ord.

kombinere Chatterjees forståelse av det ikoniske bildet i film og en forestilling hvor kvinnen oppfattes som hellig og erotisk, på lik linje med Siegels forståelse av heltinnen i sanskritpoesi som en manifestasjon av *śṛṅgāra*, er det derfor mulig å si at tilskueren kan oppfatte Paro som et syn av det guddommelige. Paro er både heltinne og tilbeder, *bhakta*, og tilskueren oppfatter Paro som formidler og manifestasjon av kjærlighet. Ifølge Chatterjee (2005) søker tilskueren en spirituell opplevelse, og når Paro tilber gudinnen blir tilskueren vitne til en religiøs handling han kan gjenkjenne seg i.

Den mest kjente pūjārīnī-scenen i indisk filmhistorie er fra filmatiseringen av *Devdas* fra 1935 (Chatterjee, 2005:92-93). Bhansali skaper en intertekstuell referanse til denne scenen i sin film gjennom å etablere et bilde av Paro som en tilbeder. Da Paro løfter opp lampen foran Durgā på slutten av dansen, dannes også et annet ikonografisk bilde, et bilde av en *devadāsī*, en kvinnelig tempeldanser.

Ifølge Saskia C. Kersenboom (1992) er *devadāsī*ens viktigste oppgave å beskytte guden hun tjener mot onde ånder og makter. Hun renser gudebildet og området rundt guddommen mot ondskap ved å bruke en oljelampe. *Devadāsī*en forstås som gift med guden i tempelet; hun er rituell ren, og er en lykkebringende kvinne. Kersenboom mener at både *devadāsī*en og lampen forstås som synonymer på gudinnen. *Devadāsī*ene fikk grundig opplæring i dans og sang som en del av deres rituelle tjenester og plikter (Kersenboom, 1992:134-138).

Anne-Marie Gastons forskning på moderne indisk dans viser at det fra 1960-tallet ble vanlig å inkludere elementer fra de tradisjonelle tempeldansene og -ritualene. Å danse med en lampe ble etter hvert svært populært. På samme måte som Kersenboom, relaterer Gaston dans med lamper til *devadāsī*-tradisjonen (Gaston, 1992:164).

Scene 4 - Gjenforeningen

Neste dag er tiden kommet for Devdas' hjemkomst. Devdas drar rett til Paro i stedet for å dra hjem til sin egen familie. Sumitra tar imot ham, mens Paro løper gjennom huset og gjemmer seg. Devdas blir bedt inn, og Sumitra sier at han får lete etter Paro. Han finner Paro på rommet hennes, hvor hun har dekket seg til med et tynt laken. Rommet er lett og luftig, men en surrende bje gjør Paro urolig. Devdas spør hvorfor Paro ikke ønsker å ta imot ham, og hun svarer at hun er redd for at han vil miste pusten ved synet av henne etter alle årene de har vært fra hverandre.

Gjenforeningen mellom Paro og Devdas skjer i to trinn hvor han besøker henne først, og hun besøker ham senere. Gjenforeningen er en del av et mønster eller en universell rytme som man også finner i sanskritpoesien. Mønsteret begynner med lengsel, som fører til en forening, som igjen fører til en separasjon. På nytt oppstår det en lengsel og en uunngåelig gjenforening (Siegel, 1983:15). På samme måte mener Virdi at dette universelle mønsteret med lengsel, forening, atskillelse og en ny forening er et av sørasiatisk films mest brukte virkemidler, og spesielt i filmer med et romantisk tema (Virdi:2003:146). Publikum har allerede vært vitne til Paros lengsel, og nå er tiden for gjenforeningen kommet. At Devdas besøker Paro først viser at hans følelser for henne er sterkere enn hans følelser for familien. Etter ti års ventetid blir de endelig gjenforent, men Paro reagerer med å avvise Devdas. Hun løper og gjemmer seg, og dekker seg til som et sjenert barn.

Sanskritpoesiens idealkvinne beskrives som ungdommelig, naturlig, ydmyk, intelligent og pliktoppfyllende. Hun er uskyldig og sjenert både i glede og sinn, men er også lidenskapelig. Sanskritpoesiens unge kvinner er preget av en indre spenning, da hun utad skal være rolig og sjenert, mens innad er fylt med lengsel og begjær etter mannen hun elsker (Siegel, 1983:17). Paros oppførsel gjenspeiler denne spenningen. Hun er sjenert og uskyldig som et barn, men samtidig vekker hun Devdas' nysgjerrighet når hun nekter å se på ham etter ti års atskillelse.

Paro er en brahminkvinne og datter av en *zamīndār*, og kan derfor karakteriseres som en kvinne av høyere rang. Ifølge *Nāṭyaśāstra* er det fire kategorier av kvinner som kvalifiserer til heltinnestatus: gudinne, dronning, kvinner av høyere rang eller en kurtisane. Heltinnen er følsom, ikke ondskapsfull, retter seg etter autoriteter, har gode manérer, er naturlig vakker, alvorlig og tålmodig. Kvinner av høyere rang har i tillegg egenskaper som kyskhets og beskjedenhets, sosiale manérer og er omgjengelig (Nāṭyaśāstra, kap.34, 10-12, 25-27:202-204). Paro har til nå vist at hun har alle kjennetegn og egenskaper til en heltinne.

Paros sjenerte og barnslige oppførsel oppfattes som uvitenhet om egen seksualitet. Paro er ugift og hennes barnslige vesen gir derfor et forsterket inntrykk av at hun er jomfru. Jomfruen beskrives i *Nāṭyaśāstra* som tilbaketrukket, sjenert og uten erfaringer med den fysiske kjærlighetens gleder (Nāṭyaśāstra, kap.34, 62-63:208). Devdas fremstår som voksen, selvsikker og dannet. Det oppstår derfor en spenning mellom den rurale barnslige Paro og den urbane voksne Devdas. Devdas spør Paro hvorfor hun ikke vil se på ham og hun svarer: "Like seeing the Moon after ages I fear I'll leave you breathless". Det er innforstått at månen er en

metafor for en vakker kvinne, og Paro omtaler seg selv som månen. Paros avvisende oppførsel er en del av kjærlighetsspillet mellom dem. Paros uttalelse om at hun er som månen, betyr at hun er klar over at hun er vakker og har en tiltrekningskraft på menn.

I klassisk sanskritpoesi er det vanlig å sammenlikne en vakker kvinne med fullmånen. Sanskritpoeten beskriver kvinnen som det vakre, og ikke én spesifikk vakker kvinne. Kvinnen gjøres til en personifisering og et ideal for hva som er vakkert. Hun er fager som en lotus, med sort krøllet hår rundt sitt måneliknende ansikt. Underleppen er fyldig og rød, og hennes øyenbryn er buet som en slyngplante. Hun er slank om livet, hennes lår er faste og hennes bryster er store og runde. Siegel mener at dette er et skjønnhetsidealet brukes både på kvinner og gudinner (Siegel, 1983: 66-67).

Paros tildekning av seg selv med det tynne gjennomsiktige lakenet beskytter henne mot syn utenfra, mens hun kan skue verden rundt seg. Hun oppfattes som beskyttet, men samtidig sårbar. Dette forsterker tilskuerens oppfatning av henne som uberørt og uskyldig.

Denne tiltrekningskraften skapt ut fra en spenning mellom det uskyldige og det lidenskapelige, brukes bevisst i film. Filmromansen er visuelt sett en del av en fantasiverden hvor handlingen pågår i omgivelser som understreker den romantiske stemningen. Fokuset er på heltinnen, hennes grasiøse bevegelser, kostymer som fremhever kroppen og nøye planlagte filmvinkler. Nærbildene av ansiktet fokuserer spesielt på øynene, da disse skal uttrykke kjærlighet. Det ligger en spenning i kjærlighetens estetiske fremstilling med en underliggende seksuell lidenskap (Virdi, 2003: 146-147).

Sanskritpoesiens kjærlighetspill begynner med at kvinnen er, eller later som at hun er, sjenert. Kvinnen er sjenert og tilbakeholden for å skjule sitt underliggende begjær og erotiske lidenskap. Fra kvinnens side er dette en invitasjon til mannen om å starte kurtise. Kvinnens tilbakeholdenhet og blyge holdning gjør henne vakrere og mer tiltrekkende for mannen. Ved å bevisst bruke en sjenert holdning bruker kvinnen motsetningene mellom tilbakeholdenhet og begjær til å kontrollere kjærlighetsspillet (Siegel, 1983:27-28). På samme måte som sanskritpoesiens kvinner, bruker Paro tilbakeholdenhet for å invitere Devdas til et kjærlighetspill. Devdas forventet ikke avvisning, og hans selvsikkerhet blir etter hvert omgjort til overraskelse og frustrasjon.

En parallell til dette er da gudinnen Pārvatī skulle forføre guden Śiva. Pārvatī danset for å lokke Śiva ut av askesen, men han forble uberørt. Da dette ikke virket bestemte hun seg

for å utføre askese, smørte seg med aske i stedet for parfyme, og viet seg til et asketisk liv. Pārvaṭī blir uoppnåelig i det hun gir avkall på det seksuelle og det er først da at Śiva finner henne tiltrekkende og kommer til henne med begjær og lidenskap. Kyskheter blir ansett for å være svært kraftig og forførende. Hellige menn bruker dens kraft for å oppnå frigjøring fra gjenfødelse, mens kvinner bruker dens kraft for å forføre menn. Den ideelle kvinnen er den som kan opprettholde en balanse mellom det naturlige og det utspekulerte, det nølende og det ubeherskede og det dristige og det sjenerte (Siegel, 1983:28-29).

Før Devdas forlater Paro, uttrykker han bekymring for å miste Paro til en annen mann. Visuelt og symbolsk kommer det til uttrykk i bien som surrer rundt henne. I sanskritpoesi er kvinnen, ofte beskrevet som en blomst, og bien som en potensiell elsker (Siegel, 1983:8). Paro gir gjennom øynenes bevegelse uttrykk for at hun er urolig ved biens nærvær, og Devdas fanger bien i hånden. Devdas virker mest bekymret for at Paro ikke skal gjengjelde hans følelser, som han i dette øyeblikk holder skjult for Paro. Dette tolkes i retning av engstelse, *cintā*, som oppstår når forventninger ikke innfris (Nāṭyaśāstra, kap.7, 50-51:132).

Dagen etter besøker Paro Mukherjee-familien. Hun har først en høflig prat med noen av familiemedlemmene som spiller kort; vinneren uttaler atingen andre kan vinne, og Paro vil heller aldri bli en vinner. Uttalelsen fra vinneren i kortspillet er et varsel om hva som kommer til å skje. Tilskueren blir fortalt at Paro kommer til å tape i kjærlighetsspillet, men at hun ikke vil bli alene i sitt tap. Varselet kommer fort i bakgrunnen da tilskueren i neste øyeblikk blir mer opptatt av spenningen i møtet mellom Devdas og Paro. De tidligere hendelsene har skapt en forventning i tilskueren med grunnlag i *śṛṅgāra*.

Paro går så for å møte Devdas. Både Paro og Devdas er sjenerte i begynnelsen og unngår hverandres blikk. Etter hvert utvikler samtalen seg til å handle om hvem av dem som har savnet den andre mest. Det kommer frem at Devdas har savnet landsbyen, familien og ikke minst Paro mens han var bortreist. Paro har på sin side viet sitt liv, sine tanker og lengsel til Devdas. Før Paro forlater Devdas erklærer de sin kjærlighet til hverandre, og det refereres igjen til Paros lampe. Devdas sier: "In the flame of the lamp that you lit, it was I who burned." Uttalelsen plasserer Devdas som en del av lampen, og som et felles symbol på Paro og Devdas' kjærlighet for hverandre. Filmingen fokuserer på Devdas' og Paros ansikter. *Śṛṅgāra* skal ifølge *Nāṭyaśāstra* uttrykkes gjennom øyne, bevegelse av øyenbryn, blikk, myke bevegelser og kjærlige ord (Nāṭyaśāstra, kap.6, 44-45:109). Paro og Devdas gråter av glede da de forlater hverandre og ansiktsuttrykkene og øynene viser at de elsker hverandre høyt.

Siegel mener at ordbruk i kjærlighetsspillet ofte er preget av abstrakte ord som gir uttrykk for følelser og derfor gjør omfavnelser overflødig (Siegel, 1983:65). Devdas' uttalelse om at han er flammen kan tolkes som at Paro har tent kjærligheten i Devdas, hans lidenskap og begjær. Flammen i lampen er blitt bekreftet som uslokkelig, og blir derfor et synlig bevis på livskraften og kjærligheten mellom Devdas og Paro. Paro holder flammen, og dermed kjærligheten levende.

Paro kan sammenlignes med den feminine skaperkraften og energien, *śakti*. Forståelsen av kvinnen som en kroppsliggjøring, og kilde til kjærlighet, og samtidig som erotisk og hellig, er relatert til *śakti*. Mange hinduer forstår gudinnene som den mannlige gudens skapende livskraft; er Paro på samme måte kraften som holder Devdas levende samtidig som han er hennes gud. Paro er dermed både gudinne og tilbeder. I en overført betydning blir dette en parallell til Rādhā og Kṛṣṇa. Mange bengalske vishnuitter forstår Rādhā som den perfekte tilbeder av Kṛṣṇa mens hun samtidig blir oppfattet som en del av en guddommelig helhet. Rādhā er Kṛṣṇas *śakti*. Kṛṣṇas viktigste *śakti* er lykksalighet. Denne *śaktien* regnes for å være essensen av det guddommelige, og Rādhā forstås som en personifisering av lykksalighet (Kinsley, 1986:91). Paro og Devdas blir senere i filmen mer eksplisitt fremstilt som Rādhā og Kṛṣṇa, noe som bidrar til å forsterke inntrykket av dem som guddommelige i kraft av *śṛṅgāra*. Scenen avsluttes med glede og optimisme idet *śṛṅgāra* er dominerende.

Scene 5 - Forlovelsen

Devdas' bestemor, Dadi Ji, har bestemt seg for å gi bort noen av sine smykker og armbånd til Devdas' gravide svigerinne, Kumud. Årasken til gavene er at Kumud er gravid, og det forventes at hun skal føde en sønn.

I hinduismen blir det lagt stor vekt på at det å få en sønn er lykkebringende. I *Manusmṛti* står det skrevet at når en mann får en sønn med en kvinne, blir han gjenfødt gjennom sin sønn (*Manusmṛti*, kap9, 8:197). Kvinnen gjenskaper og viderefører en manns energi, og mannens energi blir evig gjennom hans sønner. Når noen i en familie dør er det sønnens plikt å utføre begravelseritualene. Hvis man ikke har en sønn til å utføre begravelseritualene, faller pliktene på andre mannlige familiemedlemmer. *Manusmṛti* understreker at: "A man wins worlds through a son, and he gains eternity through a grandson" (*Manusmṛti*, kap9, 137:214). Å få en sønn gir derfor stor status for en kvinne. Sønnen forsikrer foreldrenes alderdom, da sønnene blir værende hos foreldrene etter de er gift og tar

vare på dem, mens døtre giftes bort. Dadi Ji gir gaver til Kumud fordi hun skal føde neste generasjon av Mukherjee-familien. Hvis barnet er en gutt, vil det sikre familiens eksistens i fremtiden.

Kumud velger seg ut et vakkert armbånd, men akkurat det armbåndet sier Dadi Ji at hun ikke kan få. Armbåndet som Kumud valgte er ment for kvinnen Devdas skal gifte seg med. Devdas og Dadi Ji terger Kumud. Hun blir sint og forlater rommet. Kaushalya, som også er i rommet, går for å berolige Kumud. Dadi Ji spør Devdas hvem han har tenkt å gi armbåndet til. Han tar henne med ut på balkongen og gir henne en kikkert. Dadi Ji ser Paro i kikkerten, og Devdas spør henne om hun kan se for seg Paro som hans hustru.

Devdas og Paro har holdt kontakten med hverandre gjennom kikkerter. Dadi Ji fordømmer ikke kontakten mellom Devdas og Paro, men oppmunter dem. I neste øyeblikk forsvinner Devdas fra bestemorens side og dukker deretter opp i Chakravarty-familiens hjem. Devdas og Paro er alene, og det er kveld. Scenen utspiller seg som en sangsekvens hvor de lekent spøker og erter hverandre, synger og spår hverandre i hendene.

Devdas: Let me read your palm.

Paro: Don't tease me.

Devdas: Lots of money.

Paro: No don't...

Devdas: Your marriage. Do my bidding you'll marry an old man.

Paro: How do I say this about your wedding? Whom do I tell? God, you'll never marry!

Devdas spår at Paro kommer til å gifte seg med en gammel mann, mens hun mener at han aldri kommer til å gifte seg. Spådommen virker som en barnslig spøk, men samtidig forteller spådommen hva som kommer til å skje i filmen. Spådomskunst eller divinasjon er metoder for å avdekke konsekvenser og betydninger av hendelser i fortid, nåtid og fremtid, og det finnes nærmest ingen kulturer eller religioner som ikke kjenner til én eller annen form for divinasjon (Kværne & Vogt, 2002:84). Devdas og Paro utfører en håndanalyse, kiromantikk. I filmen fremstilles dette som en barnslig aktivitet, men kiromantikk har lange tradisjoner både i India og Kina. Mir Bashir mener at kiromantikk opprinnelig kommer fra Sør-Asia hvor blant annet vismannen Valmiki skal ha skrevet en egen bok om håndanalyse. Bashir relaterer indisk kiromantikk til *nāḍī*er (Bashir, 1973:1-2). *Nāḍī*er forstås som kanaler for kroppens energi, *prāṇa*, som står i forbindelse med kroppens energisentre, *cakra*ene. Disse begrepene er særlig knyttet til yoga, og da *kuṇḍalinī-yoga*²¹ (Jacobsen, 2003:164). Håndanalysen som Devdas og

²¹ *Kuṇḍalinī-yoga* er en form for yoga grunnlagt på tantistiske og shaktistiske gudinneforestillinger hvor blant annet målet er å forbinde kroppens energisentre med hverandre gjennom pustekontroll, mantraer og mental

Paro utfører viser til hendelser i fremtiden. Spådommen blir en motsigelse i forhold til det tilskueren er vitne til. Devdas gir Paro et armbånd og ønsker at hun skal bli hans kone, mens spådommen forteller at dette ikke blir et faktum. I forelskelsen og leken forstår ikke Paro og Devdas tegnene som viser til at det ikke blir et giftemål mellom dem.

Chatterjee mener at for en indisk tilskuer er relasjonen mellom helt og heltinne og Rādhā og Kṛṣṇa et etablert ikonografisk bilde som er spesielt mye brukt i Bollywood-filmer som omhandler kjærlighetsdrama (Chatterjee, 2005:111). Ifølge *Nāṭyaśāstra* er lek mellom forelskede par en måte å uttrykke *śṛṅgāra* og erotisk kjærighet (*Nāṭyaśāstra*, kap 6, 44-45:109). Den barnslige leken mellom Devdas og Paro er et uttrykk for flørt med en underliggende erotisk stemning.

Et av hinduismens mest kjente lekende par er Rādhā og Kṛṣṇa som ofte fremstilles som dansende og syngende med hverandre. I benglask vishnuisme fokuseres det spesielt på Kṛṣṇa og Rādhās lek hvor teologien kombinerer opplevelsen av det estetiske beskrevet i klassisk poesi, *kāvya*, med hengivelse til det guddommelige, *bhakti*. Spesielt i Bengal er det skrevet mye poesi om Kṛṣṇa og Rādhās kjærlighetslek. Poeter som Jayadeva, Caṇḍīdāsa og Vidyāpati har skrevet poesi preget av den universelle rytmen om forening, atskillelse og gjenforening mellom Kṛṣṇa og Rādhā. Poesien handler om deres hemmelige møter i skogen om natten, og ved morgengry skilles de. Denne atskillelsen fører til en sterk lengsel, *viraha*, som varer til neste gang de møtes (Flood, 1996:138).

Bengalsk vishnuisme vektlegger hovedsaklig hengivelse til Kṛṣṇa. Det lekende og erotiske forholdet mellom Rādhā og Kṛṣṇa forstås som transcendent og ikke-verdslig. Den erotiske tiltrekkingen mellom dem betegnes som ren kjærighet, *prema*. *Prema* blir forstått som en motsetning til en verdslig kjærighet preget av egoistisk begjær, *kāma*. Kṛṣṇa er gud, skaper, opprettholder og ødelegger av kosmos, og kommer til syne i en livgivende kraft når han er sammen med Rādhā. I union er Rādhā og Kṛṣṇa én, men de er også forskjellige. Rādhā er kraften, *śakti*, mens Kṛṣṇa er *śaktimat*, maktinnehaver, og ifølge benglask vishnuisme blir dette synlig i en verden av kjærighet (Flood, 1996:140).

De estetiske kategoriene i *Nāṭyaśāstra*, *rasa* og *bhāva* blir i benglask vishnuisme overført til et prinsipp om at sinnsstemninger, *bhāva*, omformes til estetiske opplevelser, *rasa*. Opplevelsen av seksuell lidenskap kan for eksempel omskapes til en abstrakt erotisk

konsentrasjon (Jacobsen, 2003:164).

kjærlighet, *śṛṅgāra*, og det menneskelige seksuelle begjæret kan forandres til en kjærlighet til det guddommelige i form av en transcendent, erotisk kjærlighet. Kjærlighet mellom mennesker er *bhāva*, men når den blir omskapt til en erotisk kjærlighet til det guddommelige, er den *rasa*. I denne konteksten blir *rasa* oppfattet som essensen av kjærlighet som er en lidenskaplig altomfattende og altoppofrende kjærlighet. Ideelt sett er opplevelsen av *śṛṅgāra rasa* den beste måten å ta del i guds kjærlighet og frelse (Flood, 1996:141).

Vijay Mishra (2002) mener at selv i en moderne og sekulær Bollywood-film er det ikke mulig å komme utenom de sterke assosiasjonene som finnes mellom kvinnerollene og gudinneskikkelsene i hinduistisk mytologi. Bollywood-film bruker spesielt mye assosiasjoner og referanser til Rādhā. Hun blir ansett for å være en fleksibel karakter fordi hun forstås som både guddommelig, og som menneskelig i hennes rolle som den idealiserte og den hengivne tilbeder av Kṛṣṇa (Mishra, 2002: 77-80).

Rādhās menneskelige og guddommelige status er spesielt debattert i bengalsk vishnuisme. Debatten dreier seg om hvorvidt Rādhā tilhører en annen mann, *parakīyā*, eller om hun tilhører og er gift med Kṛṣṇa, *svakīyā*. I bengalsk vishnuisme er Rādhā ofte gjenstand for tilbedelse selv om hun forstås som *parakīyā* og den ideelle menneskelige tilbeder av gud. Som *svakīyā* blir Rādhā forstått som *śakti* og dermed som en del av den guddommelige enhet. For noen hinduer er Rādhā universets øverste og skapende prinsipp. I en slik tolkning blir Rādhā og Kṛṣṇas roller byttet om, og Rādhā oppfattes som den øverste guddommen mens Kṛṣṇa er hennes tilbeder (Kinsley, 1986:85-94).

Mens Rādhā oppfattes som den ideelle tilbeder, er gudinnen Sītā en annen rollemodell referert til i Bollywood-film. Sītā representerer den ideelle hinduhustruen som oppfyller og utfører alle sine plikter overfor til sin ektemann, prinsen Rāma. For mange hinduer er Sītā et eksempel på *strīdharmā*, en kvinnes plikter (Flood, 1996: 65, 109). Sītā som rollemodell for kvinneskikkelsen på film gir et forutsigbart handlingsmønster. Hun befinner seg innenfor en lukket historie, den episke teksten *Rāmāyaṇa*, som et indisk publikum er fortrolig med. I motsetning til Sītā, som tolkes innenfor rammeverket av *Rāmāyaṇa*, rettes forståelsen av Rādhā mot en indisk måte å oppleve livet som styrt av den guddommelige lek, *līlā*. Rādhā er for filmskaperne en friere skikkelse enn Sītā, med større forandringspotensial og referansemuligheter ut fra forståelsen av *līlā*. Rādhā foretrekkes derfor som en rollemodell for de fleste indiske kvinneskikkelsene i Bollywood-film (Mishra, 2002: 77-80).

Devdas og Paro kan derfor forstås som filmens Rādhā- og Kṛṣṇa-skikkelser. Devdas får til slutt gitt Paro armbåndet som hun har nektet å ta imot. Det forelskede paret setter seg så på en huske, og i månelysset svinger de over et basseng med lotusblomster mens de stirrer hverandre lidenskapelig inn i øynene, og sangsekvensen avsluttes.

Lotusblomstene, vannet og månelysset i scenen gir en romantisk stemning, samtidig som den indirekte er ladet med en symbolsk verdi. Husken som Paro og Devdas sitter på gir assosiasjoner til Rādhā og Kṛṣṇa. Ifølge Albertina Nugteren (2005) avbildes Rādhā og Kṛṣṇa ofte på en huske i tilbaketrunkne idylliske omgivelser med vanddammer, gressende kyr eller hjort. Husken er også spesielt knyttet til forelskede par, og brukes i monsuntiden, og om våren til fornøyelse. Husken er dessuten en rituell gjenstand, og er ikke bare knyttet rekreasjon og erotikk. Under prosesjoner, *dolayātrā*, hvor gudebilder blir tatt ut av templene og vist til folket i gatene, blir noen ganger gudebildene satt på en huske. Dette blir sett på som lykkebringende, og skal gi økt fruktbarhet til jorden, dyrene og menneskene (Nugteren, 2005:109-111).

De underliggende referansene til Rādhā og Kṛṣṇa er med på å gi scenen et erotisk tilsnitt. Samtidig som tilskueren er vitne til en utvikling i forholdet mellom Paro og Devdas. Scenen begynner med en barnslig fremtoning hos skikkelsene hvor Devdas og Paro viser en usikkerhet overfor hverandre, men gjennom sin lekende oppførsel blir de sikrere på hverandre. Da Paro aksepterer armbåndet og de setter seg på husken, blir fremstillingen omgjort til et ungt forelsket par. *Śṛīgāra* er den overordnede *rasa* i denne scenen, men den observante tilskuer vet at dette ikke blir en varig tilstand. Tilskueren er blitt fortalt at Paro vil bli giftet bort, og at Devdas aldri komme til å gifte seg. Den dystre meldingen forsvinner i den gledesfyltestemningen skapt av *śṛīgāra*. *Śṛīgāras* iboende håp og optimisme vektlegges i denne scenen. Dette er følelser som tilskueren gjenkjenner, og dermed skapes en emosjonelle relasjon mellom filmens handling og tilskueren.

Scene 6 - Kumuds *god bharnā*

Sumitra ønsker et ekteskap mellom Paro og Devdas. Narayan og Kaushalya har innsett dette, men mener at Paro ikke er en passende hustru for Devdas. Nilkantha advarer Sumitra mot å foreslå et ekteskap mellom Paro og Devdas for Mukherjee-familien.

Denne kvelden er Sumitra invitert til Kumuds *god bharnā*.²² En *god bharnā* er en festlig rituell begivenhet som blir arrangert for en kvinne første gang hun er gravid. *God bharnā* går ut på å gi den gravide kvinnen gaver, smykker, armbånd og klær, mat og søtsaker. Den gravide kvinnen blir under ritualet fremstilt som guddommelig. Hun blir velsignet og tilbedt av de andre kvinnene. Ritualet utføres for å sørge for en lett fødsel, et velskapt barn og god helse for mor og barn. Det finnes mange varianter av dette ritualet i India, både folkelige og ortodokse (Van Hollen, 2003:86-95).

En parallell til *god bharnā* den ortodokse hårdelingssermonien, *sīmantonnayana*, som blant annet omtales i *Manusmṛti*. *Manusmṛti* omtaler tolv overgangsritualer, *saṁskāra*, for brahminere, hvor tre av disse utføres før eller under en graviditet. De tre første *saṁskāra*ene er unnfængelse, *garbhādhāna*, *pūṁsavana*, å frembringe en sønn, og *sīmantonnayana*, hårdelingsseremoni. De tre overgangsritualene som utføres før og under graviditet er ment for å rense fosteret for synder. I *Manusmṛti* står det følgende:

The transformative rituals for the bodies of the twice-born, beginning with the rite of infusion (of semen), which purify them here on earth and after death, should be preformed with excellent Vedic rites. The offerings into the fire for the embryo, the birth rites, the ceremonial haircut and the tying of the belt of rushes, wipe away from the twice-born the guilt of the seed and the guilt of the womb (Manusmṛti, kap.2, 26-27:19-20).

Ifølge Raj Bali Pandey (2004) ble *sīmantonnayana* utført for å beskytte mor og foster mot onde ånder og demoner. Ritualet skulle gi moren velstand, og barnet et langt liv. Ritualet burde utføres fra den femte måneden under graviditeten da man mente at fosteret startet utviklingen av hjernen og sinnet. Det krevde derfor at den kommende mor måtte være fysisk forsiktig slik at utviklingsprosessen av barnet ville bli tryggere og lettere. Symbolsk ble dette vist gjennom å dele den gravide kvinnens hår. Den gravide kvinnen måtte holdes ved godt mot og humør, og ble ofte omtalt som *Rākā*, 'fullmånenatt' (Pandey, 1994:64).²³ *God bharnā* blir i dette tilfellet oppfattet som et folkelig variant av det ortodokse *sīmantonnayana*.

Sumitra har bestemt seg for å foreslå et ekteskap mellom Devdas og Paro i kveldens lykkebringende tid, hvis ikke Kaushalya foreslår ekteskapsinngåelse først. Sumitra mener at å foreslå et ekteskap i denne tidsperioden vil få et positivt utfall. Sumitra er sikker på at hun kommer til å få et positivt svar fra Kaushalya, og er blendet av sine egne forhåpninger og ønsker.

²²*God bharnā* betyr 'å ha fanget full', altså å være gravid (McGregor, 1997:760).

²³*Rākā* er en av fire gudinner som forbindes med de fire månefasene, og er også forbundet med barnefødsler. Hun påkalles for å gi heroiske sønner og velstand (Stutley & Stutley, 1977:245).

Lykkebringende tid referer til hvordan hinduer inndeler timer, dager, måneder og år. Det er spesielt to distinksjoner som har vært viktige i hindusamfunn til alle tider: renhet og urenhet, og lykkebringende og ulykkesbringende tegn og hendelser. Lykkebringende, *śubha* eller *maṅgala*, og ulykkesbringende, *aśubha* eller *amaṅgala*, relateres til hvorvidt hendelser, tid og forhold fører til det beste resultat for samfunnet og individet. Astrologi brukes til å bestemme hvilken tid som er mest lykkebringende slik at den forekommende hendelsen skal bli mest mulig vellykket, som for eksempel ekteskap (Flood, 1996:66-67). Astrologiske beregninger for lykkebringende tid sammenholdes med den hinduistiske månekalenderen, *pañcāṅga*. En måned består av 30 *tithier*, hvor 15 *tithier* er i den lyse halvdelen av månen, og de 15 resterende er i den mørke halvdelen av månen. *Tithine* deles inn *muhūrtaer*, hvor det er 30 *muhūrtaer* i hver *tithi* som varer i ca. 45 minutter (Klostermaier, 1994:167). Det er derfor rimelig å anta at Kumuds *god bharnā* er blitt lagt til en tid av døgnet som tilsier at ritualet vil bli utført i en lykkebringende tid for å få et best mulig utfall.

Kaushalya og Kumud har oppfattet at Sumitra vil foreslå et ekteskap mellom Paro og Devdas. De lager derfor en plan for å forhindre ekteskapet, og vil skille Devdas og Paro fra hverandre. Sumitra blir utnevnt til sermonimester for *god bharnāen* når hun ankommer Mukherjee-hjemmet. Kaushalya og Kumud ønsker at Sumitra skal danse og synge for gjestene, men hun nekter. Kaushalya overtaler Sumitra til å underholde gjestene ved å si at Sumitra skal forestille seg at hun danser i Paros bryllup. Kaushalya mener at det er på tide at Paro giftes bort, og tilbyr seg å hjelpe med utgiftene til bryllupet. Sumitra tolker dette som at Kaushalya ønsker et ekteskap mellom Devdas og Paro.

Sumitra underholder gjestene med en sang om Rādhā og Kṛṣṇa. Parallelt med Sumitras sang og dans, er Paro og Devdas nede ved elvebredden. Det er en månelys natt, og elven er fylt med lotusblomster. Trær og gress er dekket av vanndråper som skinner i månelysset. Paro er gått til elven for å hente vann, og har en vannkrukke på hodet og én lykt i hånden. Lekent spruter Devdas vann på henne og hun spruter tilbake. I det Paro snur seg for å gå trækker hun på en torne, hun fryser til og løfter foten opp fra bakken. Tornen står inn i foten som en pil og rundt den danner det seg en rød ring av blod. Devdas går bort til Paro, og griper fatt i foten hennes. Sakte starter han å kle av henne smykker, mens han holder foten i et fast grep. Tilslutt trekker han ut tornen av Paros fot og kysser den. Devdas legger Paro ned ved elvebredden, hun dekker ansiktet med sarien. Sakte fjernes sarien fra Paros ansikt mens hun ligger i armene til Devdas.

Relasjonen mellom Devdas og Paro og Rādhā og Kṛṣṇa blir eksplisitt i det Sumitras sang utgjør bakgrunnen for scenen ved elven. Scenen mellom Paro og Devdas er leken, men samtidig lidenskapelig og med et erotisk preg. Musikk og sang er med på å høyne den visuelle nytelsen, og de fantasiliknende omgivelsene understreker den romantiske stemningen. Sang og dansescener i Bollywoods filmromanser vektlegger forholdet mellom helt og heltinne og bruker disse scenene som en erstatning for sexscener. Det fokuseres sterkt på heltinnens kropp og bevegelser som kombineres med musikk, poesi, og romanse for å skape en estetisk fremstilling med en seksuell undertone. Sangene uttrykker lidenskap, sterke følelser og løfter om evig troskap. Sang og dansescener inneholder derfor en spenning mellom hva som kan oppfattes som en forbudt og undertrykt seksuell lidenskap og den følelsesmessige estetiske fremstillingen (Virdi, 2003: 146-147).

Devdas og Paro fremstilles i en fantasiverden hvor det ikke er et skille mellom dem og Rādhā og Kṛṣṇa. Omgivelsene skaper et inntrykk av at man befinner seg i en månelys natt ved elvebredden i Vṛindāvana-skogen. Devdas og Paro utfører Rādhā og Kṛṣṇas *līlā*. De sterke seksuelle undertonene fremheves gjennom tornen som står inn i Paros fot, og blir en metafor på det første samleie. Tornen forbindes her med smerte og det samles blod rundt den, på samme måte som en kvinnes første samleie kan oppleves smertefullt. Samtidig kombineres dette med at Devdas holder Paros fot i et fast grep, mens han lidenskaplig river av henne fotlenker, magesmykke og halsbånd. Paro er fullstendig prisgitt Devdas, og når han endelig fjerner tornen viser han henne ømhet ved å kysse såret. Paros tildekking av ansiktet er et forsøk på å beskytte seg selv og sin uskyld, men når ansiktet blir avdekket viser hun ingen motstand. Hennes kjærlighet til Devdas inkluderer en seksuell og lidenskapelig tiltrekning. Det seksuelle og det lidenskapelige blir sett på som rent og vakkert i denne scenen og opphøyes til *śṛṅgāra rasa*. At Paro gir seg hen til Devdas i seksuell hengivelse forsterker tilskuerens ikonografiske bilde av dem som Rādhā og Kṛṣṇa, da deres *līlā* innbefatter en seksuell forening.

Det er selvsagt mulig å argumentere for at det ikke finner sted et samleie mellom Paro og Devdas da det ikke eksplisitt vises. Hvis sang og dansescenen ses som en erstatning for den fysiske sexscenen, er det selv om mulig å tolke den som en underliggende seksuell fantasi.

Når scenen mellom Paro og Devdas avsluttes, føres tilskueren tilbake til Kumuds *god bharnā*. Sumitra har funnet frem et brett hvor det er plassert en oljelampe og farget pulver.

Hun går bort til Kaushalya for å inngå en avtale om et bryllup mellom Devdas og Paro. Kaushalya slår brettet ut av hendene på Sumitra og anklager henne for å utnytte situasjonen til egen fordel: "Kaushalya: Are you in your senses, Sumitra? I invited mother and daughter to entertain my guests with some melodrama. Instead you are out to work magic? Kumud, you were right! Sumitra-Kaki's timing is opportune. She does know how to take advantage of opportunity." Kaushalya oppfører seg arrogant og overlegen mot Sumitra. Ifølge *Nāṭyaśāstra* oppstår arroganse, *garva*, blant annet fra *vibhāva*er som adelskap, makt og rikdom og får utløp i forakt for andre (*Nāṭyaśāstra*, kap7, 66:136). Kaushalya tillater seg å innta en arrogant holdning ut fra sin status som gift med landsbyens rikeste og mektigste mann. Hun ser derfor på Sumitras forslag som et angrep på Mukherjee-familien, og bruker arroganse og sin sosiale status for å beskytte sin egen familie.

Sumitra har sett på Kaushalya som sin gode venninne og nabo, som nå viser seg å være en fiende. Sumitra beskyldes for å utnytte omstendighetene rundt *god bharnāen* for å oppnå egen vinning. Hun reagerer med overraskelse og forvirring. Hun inntar en underdanig og bedende holding i forhold til Kaushalya, og ber om at Paro og Devdas skal få gifte seg. Kaushalya forsetter i stedet sitt angrep på Sumitra, ved å vise til Sumitras bakgrunn som danser og skuespiller mener hun at Chakravarty-familien er upassende.

Kaushalya: Why draw water from poisoned wells? You may not betray the traits but your genes remain the same, that of dancing girls. Yes, we landlords eat fish but we won't let bones stick in the gullet. For one you are a neighbour. Worse as a family disgraced. Even if you may momentarily forget your disgrace, but your standing? Don't you try to palm off your bad coin!

Dans og teater i India er nesten uatskillelig og Kaushalya forbinder Sumitras bakgrunn som skuespiller med og dermed med dansejenter og prostituerte. Sosialantropolog Frédérique Apffel Marglin mener at fordømmelsen av *devadāsī*-tradisjonen og dansejenter reflekterer en forandring i den sørasiatiske bevisstheten gjennom vestlig påvirkning. "Nautch girls" er et angelifisert ord, basert på sanskritordet *nāc*-, 'dans'. Begrepet *nautch*-jenter innbefatter ingen distinksjon mellom *devadāsī*, kurtisane eller dansejenter, men alle ble ansett som prostituerte. Det britiske styret på det sørasiatiske kontinentet var ikke interessert eller fascinert av *devadāsī*-tradisjonen eller dansejenter, men ønsket en moralsk sensur av tradisjonen. Gjennom indere utdannet i Vesten og indiske reformbevegelser ble det på slutten av 1800-tallet startet kampanjer mot dansejenter og *devadāsī*-tradisjonen. Dette førte etter hvert til at de flere tusenår gamle tradisjonene ble møtt med blandede reaksjoner, og ble flere steder forbudt ved lov (Marglin, 1985:3-8).

Kumud avbryter Sumitra og Kaushalya, og antyder direkte at Paro ikke kan klare å kontrollere sitt begjær, lidenskap og følelser.

Kumud: Chhoto-Ma, let it pass, Chhoto-Ma. We can always talk Dev out of it. Which leaves Parvati. If she can't contain herself, send her to Dev. Honour among landlords isn't sullied by such affairs.

Sumitra: Unbecoming of a landlord's woman! Don't interfere when elders speak.

Sumitra snur seg og fiker til Kumud som straff for å avbryte henne og Kaushalya. Sumitras tålmodighet er borte og beskyldningene om at hennes datter ikke kan kontrollere seg selv og sine seksuelle følelser blir en direkte beskyldning om at Paro er lettsindig. Kumuds anklage er med på å bygge oppunder bildet av Sumitra som en dansejente, og ikke som skuespiller. Dermed beskyldes de begge for å være prostituerte. Sumitra klarer ikke lengre å beherske seg og blir sint. Sinne, *krodha*, skapes ifølge *Nāṭyaśāstra* ved beskyldninger og kringling (*Nāṭyaśāstra*, kap.7 14-15:124). Sumitra snur seg mot Kaushalya og i sitt sinne blir de nære båndene mellom Mukherjee-familien og Chakravarty-familien brutt.

Sumitra har omtalt Kaushalya som en søster, men fra nå av er hun redusert til en bekjent. Sumitra går til motangrep mot Kaushalya og henvender seg til Dadi Ji. Ved å støtte seg til den eldste kvinnen i Mukherjee-familien kan Sumitra bekrefte at dagen Paro ble født sang og danset Kaushalya, og skal ha uttalt at Paro var hennes datter også. Kaushalya har også beskyldt Paro for å ha stjålet frukt fra frukthagene da hun var barn, men kan ikke redegjøre for hvor mye frukt som angivelig skal ha blitt borte. Kaushalya står tilbake foran gjestene som smålig og usikker. Sumitra anklages også for å selge Paro når hun skal gifte seg.

Sumitra: And the disgrace? Yes, we do sell our daughters but you trade too, Kaushalya. We sell our daughters, openly. But you swallow the dowries and the daughters too. Good or bad, the coin is known by its tinkle. But you wouldn't know because you're deaf enough not to know your son's heart. Blind are you that do not see their love. Now soon you will stand dumbstruck in witness your son's ruination.

Sumitra innrømmer at hun kommer fra en kaste hvor man åpenlyst diskuterer brudepris, *śulka*, og tar brudepris for døtre. I *Manusmṛti* fordømmes en slik praksis: "No learned father should take a bride-price for his daughter, no matter how small, for a man who, out of greed exacts a bride-price would be selling his child like a pimp" (*Manusmṛti*, kap 3. 51:48). Ifølge *Manusmṛti* betegnes fedre i slike familier som halliker. Sumitra har før *god bharnāen* fortalt Kaushalya at det ikke vil bli tatt noe brudepris, for Paro skal ikke "selges". Sumitra har derfor brutt med tradisjonen om brudepris, og forsvarer seg med å si at medgift ikke er noe bedre enn åpenlyst å selge sine døtre, da dette er en skjult handel med kvinner.

Praksisen med å gi medgift var en høyklasse-tradisjon blant krigerklassen, *kṣatriyaer*. Medgift gav høy status, og bakgrunnen for praksisen var at den skulle gi sikkerhet til den bortgiftede datteren. Hvis ekteskapet skulle oppløses, eller ektemannen døde, hadde kvinnen sikkerhet i medgiften faren hadde gitt henne. I dag er medgift en gave som gies til brudgommens familie og har ikke lengre den sikkerhetsfunksjonen som medgiften opprinnelig var tiltenkt (Klostermaier, 1994:374).

Sumitra kritiserer Mukherjee-familien for å la medgiften gå inn i husholdet og ikke bli forbeholdt svigerdøtrene. Hun advarer Kaushalya og kritiserer samtidig hun henne for å være mer opptatt av penger og rikdom enn Devdas' følelser og ønsker. Sumitra mener dette vil få alvorlige konsekvenser for Devdas.

Kaushalyas og Kumuds beskyldninger mot Sumitra og Paro vekker harme i Sumitra. Ifølge *Nāṭyaśāstra* vil harme, *amarṣa*, oppstå når personer misbrukes eller blir krenket av andre personer med makt og rikdom, og resultere i refleksjon over situasjonen, beslutsomhet og søken etter allierte (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 77:140). Sumitra allierer seg med Dadi Ji for å bekrefte Kaushalyas handlinger da Paro ble født. Hun roer seg ned, og argumenterer mot anklagen om brudepris. Sumitra opplever en ekstra kraft til å ta igjen mot Kaushalyas beskyldninger. Kraften til å stå imot urettferdighet og beskyldninger drives av harme (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 78-79:140). Sumitras harme får sitt klimaks og utløp i at hun beslutter foran hele *god bharnāen* at Paro skal bli giftet bort innen en uke til en rikere familie enn Mukherjee-familien. Avslutningsvis ønsker Sumitra at Kumud får en datter og ikke en sønn.

Tilslutt er det Sumitra som skiller Devdas og Paro fra hverandre. Kaushalya og Kumud har oppnådd å skille Devdas og Paro, men har samtidig mistet et godt naboforhold. Det er usikkerhet om hvilken familie som kommer best ut av situasjonen. Sumitra avgir løftet om å gifte bort Paro i harme og sinne, og understreker at hvis ikke hun klarer å innfri løftet vil hun ta livet av seg. Sumitra er så sikker i sin sak at hun er villig til å risikere sitt eget liv.

Sumitras sårede følelser og harme ligger til grunn for hennes handlinger, og da hun ønsker Kumud en datter i stedet for en sønn kan det sees på som en negativ innvirkning på utfallet av barnets kjønn. *God bharnāen* er ment for hedre og beskytte mor og barn fra negative påvirkninger. For hindukvinner er ønsket om en sønn sterkt sett ut fra religiøse, sosiale og økonomiske årsaker. En datter betyr utgifter for familien i form av medgift, og

kvinner skal helst ikke utføre begravelser. Hvis Kumud får en datter vil hun ikke oppnå samme status som ved å få en sønn.

Scenen innrammes i *god bharnā* som et religiøst og lykkebringende ritual. Scenen startet med optimisme og glede, men sluttet negativt med beskyldninger, anklager og sinne. Sumitras reaksjonsmønster føles naturlig for tilskueren, og hennes sinne og raseri fremstilles som *raudra rasa*. *Raudra rasa* kjennetegnes blant annet av arroganse, misunnelse, kraft, opprør, harme og usikkerhet (*Nāṭyaśāstra*, Kap.7, 112:148). Tilskueren føler en sterkere medfølelse med Sumitra da hun blir sett på som en forsvarer av det gode; Paro og Devdas' kjærlighet. Kjærlighetsscenen med Paro og Devdas skapte en følelse av *śṛṅgāra rasa*. Gjennom å bruke *śṛṅgāra* som et utgangspunkt, og kontrastere følelsen av kjærlighet mot sinne og raseri, føles *raudra* enda kraftigere hos tilskueren som kom rett fra en tilstand av *śṛṅgāra*.

Scene 7 - Bruddet

Paro har blitt fortalt om hva som skjedde i Kumuds *god bharnā*. Manorama og Paro tilbringer tid sammen og Manorama spør Paro om hvem som er hennes kommende ektemann. Manorama vet at Paro skal giftes inn i en rik familie og reagerer når Paro insisterer på at hun skal gifte seg med Devdas. Manorama spør hvordan det er mulig etter hendelsen i *god bharnā*, og Paro svarer at hun har tenkt å be Devdas gifte seg med henne.

Manorama: Will you walk up to ask Dev to marry you? Won't that be embarrassing?

Paro: Why be embarrassed about asking for what is yours? You're married, yet you don't know what a husband means.

Igjen viser Paro hvor sterkt hun føler for Devdas, og at det er *śṛṅgāra* som driver henne. Om natten drar Paro til Mukherjee-hjemmet for å kreve det som hun mener allerede er hennes, Devdas. Paro setter seg ved fotenden av Devdas' seng, og venter på at han skal våke. Devdas våkner omsider, og lurar på hvorfor hun er kommet og spør henne om hun ikke var redd for å være ute i natten alene.

Devdas: Are you all right? So late at night? In the dark? Weren't you afraid?

Paro: No, now I'm afraid of no one.

Devdas: Not even of being maligned?

Paro: No, when I'm with you I don't even care of getting a bad name.

Paro kjenner ingen frykt, *bhaya*, i sin kjærlighet, og som nevnt tidligere finnes det ikke frykt i *śṛṅgāra*. Frykt tilhører *bhayānaka rasa*, og er grunnlaget for det som er skrekkelig. Devdas spør Paro om hun ikke føler frykt fordi det er natt og det er mørkt. Både mørke, natten og lyder i natten er *vibhāva*er som skaper frykt (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 21-22:125). Igjen finnes det

paralleller til Rādhā og Kṛṣṇa. Rādhā fremstilles ofte som fryktløs i sin kjærlighet for Kṛṣṇa, og hun vandrer gjennom skogene i nattemørket for å delta i Kṛṣṇas *līlā*. I tilfeller hvor Rādhā fremstilles som gift og Kṛṣṇa er hennes elsker, drar hun for å treffe ham selv om hun risikerer et dårlig rykte og en offentlig straff. Paro fremstilles like fryktløs som Rādhā.

Tilskueren sitter med forestillingen om Rādhā og Kṛṣṇa fra forrige sang- og dansescene. Tilskueren kan derfor akseptere Paros handlinger som vanligvis ville blitt ansett for å være upassende. Paro ønsker ikke å møte Devdas på bakgrunn av seksuelle gleder. Hun ønsker en bekreftelse på Devdas' kjærlighet til henne, og samtidig få oppfylt sitt livs største ønske om et giftemål mellom dem.

Paros handlinger kan bli ansett for å være upassende da en kvinnes rykte bedømmes ut fra verdier knyttet hennes ære basert på skam, seksualitet, tilbakeholdenhet og beskjedenhet. Viridi mener at disse verdiene ble tilegnet den moderne indiske kvinnen gjennom et kvinneideal skapt på 1800-tallet. Den "nye indiske kvinnen" var ment som en reaksjon til britisk kolonistyre og europeisk kultur. Den "nye indiske kvinnen" ble skapt ved å kombinere idealer fra blant annet kunst, litteratur, drama og poesi og gjenskape disse innenfor en ramme av den tradisjonelle indiske kvinnen med brahminske høykasteverdier og viktorianske idealer. Indisk film har tendenser til å mytologisere denne idealkvinnen og fremstille henne som en essens av indisk kvinnelighet (Viridi, 203:61-65). Devdas' bekymring for Paros rykte gjenspeiler det indiske idealet om hvordan den indiske kvinnen skal oppføre seg. I *Manusmṛti* står det skrevet at kvinner alltid må passes på av sin far og sine brødre. Hvis en kvinne overlates til seg selv i selskap med en mann vil hun være tilbøyelig til å ha sex med ham. Kvinner som ikke passes av menn, vil bli løsslupne og oppføre seg som horer. Kvinnen er en del av hjemmesfæren og må hele tiden være opptatt med hjemlige sysler, og i forhold til menn skal hun være tilbaketrukket og tilbakeholden (*Manusmṛti*, kap.9, 2-16:197-198).

Paro burde ikke være ute om natten, og enda mindre tilbringe tid i en manns soverom med mindre han er hennes ektemann. Paro, som kom for å forsikre seg om at Devdas vil gifte seg med henne, men møter en usikker Devdas. Devdas vet at Narayan og Kaushalya er imot giftemålet, og at det blir vanskelig å overtale dem til å skifte mening.

Devdas: But father won't look at it from our perspective.

Paro: We'll win him over.

Devdas: What if he doesn't relent?

Paro: Where there's love, there's no fear.

Devdas: Where there's smoke there's fire. In fires of attrition I don't want us to be consumed.

Paro: I'm doomed, in any case. Be it with you, or without you.

Devdas' tvil grunner i at han slites mellom sin kjærlighet til Paro og foreldrenes ønsker. Engstelse, frykt, bekymring og redsel er *bhāva*er som hører til skrekk, *bhayānaka rasa* (Nāṭyaśāstra, kap.6, 8:115). *Bhayānaka rasa* forbindes også med frykt, og frykt skapes også når man går imot sine overordnende (Nāṭyaśāstra, kap.7, 21:125). Devdas' tvil og frykt betyr at han ikke ennå fullstendig har innsett sine følelser for Paro. *Nāṭyaśāstra* hevder at frykt ikke forekommer i *śṛṅgāra*, og Devdas' frykt derfor må gjelde hans foreldre. Kjærlighet mellom foreldre og barn er en plikt, *dharma*, og dermed kan Devdas' frykt begrunnes i at han ikke oppfyller sine plikter i forhold til sine foreldres ønske om han ikke gifter seg med Paro. Devdas er i en situasjon hvor han må velge mellom kjærlighet og plikt. Uansett hvilket valg han tar, vil han tap enten familie eller Paro.

Paro uttrykker at uansett om hun får gifte seg med Devdas eller ikke, er hun dømt til en eller annen form for undergang. Hvis Paro og Devdas rømmer sammen og gifter seg vil de bli utstøtt av sine familier og bli sett på som vanæret av samfunnet. Sumitra er allerede i gang med å arrangere et ekteskap for Paro. Paro ønsker ikke å giftes bort til noen annen enn Devdas, og et liv med en annen mann er utenkelig for henne.

I sanskritpoesi beskrives det hvordan den unge forelskede kvinnen fylles av lidenskap for mannen hun elsker. Hun har til nå tilhørt sin far, men ønsker å tilhøre mannen hun elsker. Hun føler en forandring fra å være en ung jente til å bli en kvinne, noe som ofte fremstiles som en følelsesmessig tortur. Hvis kvinnen ikke forenes med mannen hun elsker, vil hun dø følelsesmessig. Fysisk død blir aldri fremstilt i poesien, selv om det blir regnet for den endelige atskillelsen mellom to elskende. I stedet fokuseres det på lengsel og savn (Siegel, 1983:15). Både Paro og Devdas står foran et valg mellom *dharma* eller *śṛṅgāra*, om de skal følge sine foreldres ønsker eller om de skal følge sine følelser.

Utenfor blåser og tordner det, og Devdas bestemmer seg for å følge Paro hjem. I det øyeblikk de er i ferd med å forlate rommet blåser gardinene til side og Narayan kommer tilsyne i døråpningen. Narayan beskylder Paro for å være en hore og for å prøver å forføre Devdas: "Even the cur is wary of the door it's kicked out of. What you can't get away with by light of the day, you try by night. Why don't you, mother and daughter start a brothel?" Paro stivner til og begynner å gråte, så river hun seg løs fra Devdas og løper sin vei.

Enda en gang beskyldes Paro for å stjele og for å være prostituert. Sumitras bakgrunn som skuespiller og danser vektlegges da Narayan sier at mor og datter kan starte bordell sammen. Narayan mener tydeligvis at Sumitra kommer fra en bakgrunn med prostitusjon og

at mor og datter ikke skiller seg fra hverandre. Paro rømmer fra den truende situasjonen. Hennes situasjon i forhold til Mukherjee-familien har nettopp forverret seg angående et ekteskap mellom henne og Devdas. Da Paro er på vei inn i Chakravarty-huset kommer Sumitra ut av mørket. Vinden blåser opp sarien hennes, og torden og lyn høres i bakgrunnen. Sumitra vet at Paro har besøkt Devdas, og spør om Paro har etterlatt familiens ære hos naboen.

Sumitra: With the lamp, I saw you burn for Devdas. I treasure your feelings. Were you to have asked me before leaving I would not even mind if you were to have been a whore for a night.

Paro: Ma, I just went to ask him!

Sumitra: And received what in reply? Not alone, you carried with you the honour of your family. Have you left your honour behind?

Gråtende forklarer Paro at hun trengte en bekreftelse fra Devdas om han ville gifte seg med henne. Sumitra viser samme oppfatning som Narayan. Hun mener at Paro ikke har klart å holde sin lidenskap og seksuelle følelser, som hun omtaler som familiens ære, under kontroll. I motsetning til Narayan, viser Sumitra likevel forståelse for Paros følelser. Sumitra ville ikke ha nektet Paro å besøke Devdas. Synet på kjærlighet kontrasteres mellom Chakravarty- og Mukherjee-familien. Sumitra har allerede vist seg forståelsesfull for konsekvensene og verdien av kjærlighet, *śṛīgāra*. Mukherjee-familien er derimot mer opptatt av å finne en kvinne til Devdas som kan øke deres rikdom og sosiale status. Selv om Sumitra er forståelsesfull når det gjelder *śṛīgāra*, er også Chakravarty-familien bundet av hva samfunnet og sosiale konvensjoner forventer av dem. Paros jomfrudom representerer i dette tilfellet familiens ære, og derfor ønsker Sumitra å vite om Paro har etterlatt seg deres ære. Paro blir i dette tilfellet oppfattet som en som ikke er blitt passet på av sin far, noe som kan bringe skam over dem alle.

Tilskueren knyttes til filmens skikkelser gjennom dilemmaet mellom om plikt, *dharma*, og følelser. Tilskueren vet at Paro ikke har etterlatt seg sin ære hos Devdas, og at hun var drevet av følelser. På bakgrunn av dette vil ikke tilskueren innta en fordømmende holdning til henne.

Hjemme hos Mukherjee-familien gjør Narayan det klart at et ekteskap mellom Paro og Devdas ikke vil aksepteres. Devdas er usikker på seg selv og sine følelser, og bestemmer seg for å dra fra landsbyen midt på natten. Han reagerer med frustrasjon, og situasjonen fører ham inn i en sinnsstemning av fortvilelse. Fortvilelse oppstår når man skilles fra noen man er glad i gjennom krangel og sinne (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 27-30:127). Devdas ser kun én utvei, og i sin frustrasjon rømmer han fra situasjonen.

Sumitra står i et vindu og ser hele hendelsen hos naboen mens hun demper flammen i en oljelampe som står foran henne: "Dev is leaving, Paro. It's as much his test as it is yours. See for yourself what he cares for, you or family? Is he taking you with him? Or is he deserting you? If he isn't taking you along then you should do your mother's bidding." Sumitra er åpen for at Paro kan få rømme vekk med Devdas hvis han henter henne. Sumitra og Nilkantha har selv trosset reglene for ekteskap. Nilkantha giftet seg med en kvinne under sin egen stand, og ifølge *Manusmṛti* vil: "Twice-born men who are so infatuated as to marry women of low cast quickly reduce their families, including the descendants, to the status of servants" (*Manusmṛti*, kap.3, 15:44). Sumitra har hele tiden blitt fremstilt som forståelsesfull for kjærlighetens krefter, men vektlegger nå Devdas' handlinger. Sumitra stiller et krav om at hvis Paro etterlates, så må hun følge Sumitras avgjørelser. Igjen fokuseres det på dilemmaet mellom plikt for familiens ønsker og kjærlighet. Dempingen av flammen i lampen foran Sumitra tolkes som en metafor på at kjærligheten mellom Paro og Devdas vil kjølne. Flammen dempes, men slukkes ikke.

Devdas tar hest og vogn og forlater landsbyen for å dra til Calcutta. I det han kjører forbi Chakravarty-huset løper Paro ut på den lille hvite marmorgangveien ut til hovedveien. I støvet fra veien blir Paro stående igjen alene i porten, gråtende og forlatt. Det er nå et faktum for tilskueren at Paro og Devdas er atskilt igjen. Tilskueren forstår at situasjonen til Devdas er vanskelig. Paro er nå overlatt til Sumitras vilje. Spådommen som Devdas og Paro ga tidligere i filmen er i ferd med å gå i oppfyllelse. Håpet og optimismen skapt i begynnelsen av filmen gjennom *śṛṅgāra* er fremdeles til stede hos tilskueren, og enda er det ikke for sent med en gjenforening og et giftemål mellom Paro og Devdas.

Devdas befinner seg i et blått rom med store krystallysekloner. Rommet har vakker gulldekor opp langs søylene. Han sitter ved et skrivebord, og er akkurat ferdig med å skrive et brev til Paro. I brevet forklarer Devdas at et ekteskap mellom dem ikke er mulig da han ikke er villig til å gå imot sin *dharma* overfor til familien. Devdas avslutter brevet med å si at det aldri fantes noe kjærlighet mellom ham og Paro, og at de kun var venner.

Om kvelden mottar Paro brevet fra Devdas. Gråtende leser hun brevet, mens Sumitra roper på henne i bakgrunnen. Paros kommende svigerforeldre er kommet på besøk. Paro tørker tårene mens hun brenner brevet. Brevet fra Devdas sårer Paro og vekker følelser av bitterhet og hovmod. Bitterheten og hovmodet tilhører *raudra rasa*. Sårede følelser kommer til syne i at hun aksepterer å giftes bort på tross av motvilje mot ekteskapet. Tilskueren

opplever at hovmodet gir Paro ny energi i overenstemmelse med *Nāṭyaśāstra*s beskrivelse av *raudra* (*Nāṭyaśāstra*, kap.6, 63:113). Det brennende brevet understreker Paros sinne mot Devdas. Devdas er derfor med på å påvirke Paros avgjørelse om å inngå et ekteskap med en annen mann.

Scene 8 - Chandramukhi

Devdas bor hos Chunnilal i Calcutta, en tidligere kamerat fra studietiden i London. En kveld spør Devdas hvorfor Chunnilal alltid er i så godt humør og synes å leve et sorgløst liv. Chunnilal tar med seg Devdas til en *koṭhā*, et bordell og et hjem for kurtisaner. *Koṭhā*en ligger ved en elv i byen. Rundt hele elven er det trapper, *ghāṭeṭ*, overstrødd med små lamper i nattemørket. *Koṭhā*en har søyler dekorert med statuer av dansere etter klassisk indisk mønster. Marmorgulvene er forseggjort med stjernemønster i forskjellige farger. Fra taket henger store krystallsekroner, og veggene er dekket av speil. Fra søylene og døråpningene henger fargerike gardiner.

Kurtisanen er en av fire kvinneroller som ansees for å være en heltinne i *Nāṭyaśāstra*. Det finnes også et eget kapittel i *Nāṭyaśāstra* som beskriver hvordan man omgås kurtisaner.²⁴ Kurtisanen beskrives som en kvinne som alltid bruker sine kunster, og tilbringer mye tid sammen med sin læremester, *ācārya*. Hun har grasiøse og flørtende bevegelser, er følsom, omtenkso, temperamentsfull og disiplinert. Utlært i elegante manérer, konversasjon og de sekstifire kunster, *kalā*, gjør dette henne til en ekspert på samvær med konger. Kurtisanen er sykdomsfri, bruker alltid behagelige og kjærlige ord, har en klar stemme og viser aldri tegn på fysisk trøtthet (*Nāṭyaśāstra*, Kap.34, 81-83, 224).²⁵

Kurtisanetradisjonen i Sør-Asia går tilbake flere tusen år, og ble forbundet med guder og kongemakt gjennom *apsaraser* og *devadāsī*ene. De ble foraktet blant annet for sin seksuelle frihet som var ansett som uakseptabelt, men var også sosialt beundret for sine kunster og lærdom og var en naturlig del av handelsmenn og kongers haremer.

Clearly, *apsaras*, *gaṇikās*, *veśyās* and *devadāsīs*, even though contrasted to chaste wives and even sometimes reviled in the texts as low and not deserving of respect because of their lack of chastity, have a place and a time in which their function is required, highly appreciated and, in its context, highly respected (Marglin, 1985:10).

²⁴ *Nāṭyaśāstra*, Kap. 25,1-79: 486-496

²⁵ *Kalā* er de sekstifire kunstformer nevnt i Saivatantra (Monier-Williams, 1999:261) Blant de sekstifire kunster er visuell kunst, musikk, dans, drama, akrobatikk, matlaging, fremstilling av parfymen, elskohovskunst, og så videre (Kramrisch, 1983:51,60).

I *Viṣṇu Saṃhitā* er kurtisanen ansett for å være lykkebringende. Kurtisanen forbindes med seksuell kraft og fruktbarhet. Hun hadde også nære forbindelser med mange kongefamilier, og ble ansett for å være en del av institusjonen rundt kongen. Kurtisanen ble ansett for å være et symbol på kongemakt, og var ofte til stede under kongenes kroningsseremoni. Jord fra dørstokken til en kurtisane brukes som en del av offeret, eller som et av materialene Durgā-statuen lages av som brukes under Durgā-pūjā. Jorden sies å inneha kraft som fornyer gudinnens fruktbarhet (Marglin, 1985:98-99,160-161).

Filmkurtisaner bygger på et ideal fra 1700 til 1900-tallet da nawabene, muslimske konger, var kurtisanens beskyttere og velgjørere. Kurtisanen var underlagt et strengt hierarki, og *koṭhāen* var et hushold drevet av en sjefskurtisane. Sjefskurtisanen vedlikeholdt drift og bygninger ved hjelp av penger og rikdom hun selv hadde opparbeidet seg. Ved å knytte til seg rike velgjørere hadde sjefskurtisanen økonomisk mulighet til å vedlikeholde *koṭhāen*. Hun rekrutterte sangere, dansere og musikere etter velgjørers ønsker. Musikerne tilhørte ofte berømte slekter, *gharana*, som var med på å øke *koṭhāens* status. Hennes mannlige slektninger fungerte som dørvoktere og vakter. De andre kurtisanene, *tavāyaf*, var også vanligvis beslektet med sjefskurtisanen, og var døtre, nieser og kusiner. Opplæring av en kurtisane begynte i åtteårsalderen, og hun fikk undervisning i dans, musikk, konversasjon, underholdning og etikette (Chakravarty, 1993:279).

Adelige og kongelige oppfattet kurtisanen som en kulturell verdi, og sendte sine sønner til *koṭhāen* for å få undervisning i blant annet etikette og urdupoesi. Da det britiske kolonistyre overtok kontroll over store deler av India, ble kurtisanenes virksomhet underlagt strenge skattekrav som gjorde deres virksomhet vanskelig. Europeiske soldater benyttet seg ikke av *koṭhāen*, men av bordeller. Soldatene var ikke interessert i etikette eller poesi, og den britiske eliten brydde seg lite om de lange tradisjonene som kurtisanen representerte gjennom dans, sang og musikk. Etter hvert forsvant de rike velgjørere, og vanlige prostituerte overtok behovene til den nye styrende eliten (Chakravarty, 1993:279-280).

Devdas møter for første gang den vakre og sjarmerende kurtisanen, Chandramukhi. Hun står og ser på seg selv i speilet, og i det Devdas kommer inn i rommet dukker hans speilbilde opp ved siden av hennes. Chandramukhi er i ferd med å ta på seg parfyme, og håret hennes er tungt og vått. Hun snur seg i det hun får øye på Devdas i speilet. Det våte håret treffer speilet og det knuses, men ingen av bitene faller ut av speilrammen.

Chandramukhi fremstilles som sensuell og lokkende. Hun prater med en rolig og behagelig stemme, og utfordrer Devdas med ordspill når hun prater. Chakravarty (1993)

hevder at speilet er en vanlig metafor, spesielt i filmer om kurtisaner. Speilet viser en refleksjon av kurtisanens personlighet, og viser til at hun er splittet mellom sine ønsker og det som er virkelighet. *Koṭhā*en fremstilles som et vakkert fengsel hvor kurtisanen er som en fanget sangfugl til forlystelse og underholdning. Kurtisanen selv drømmer om å leve et normalt liv og finne en mann som elsker henne (Chakravarty, 1993:269-276, 290-291). I Chandramukhis tilfelle er det Devdas som dukker opp i speilet. Hvis speilet viser til en splittet personlighet hos Chandramukhi, kan det knuste speilet forstås som en metafor hvor det skapes en helhet. Ingen av de knuste speilbitene faller ut av rammen, og viser Devdas og Chandramukhi i mange små biter. Devdas kommenterer det knuste speilet og hevder at det er på grunn av hans stygge utseende, og han beklager hennes tap. Chandramukhi svarer at det som synes å være følelsesløst nå har gitt henne livskraft. Chandramukhi blir hel i det hun forelsker seg i Devdas ved første blick. Devdas derimot misliker Chandramukhi fra første stund.

Devdas er urolig i *koṭhā*en, og mens Chandramukhi prater med Devdas kommer en av de andre kurtisanene bort og avbryter. Hun ber Chandramukhi om å beskytte seg mot det onde øyet og ta på seg *khol*. *Khol* betyr 'ytre skall', og Chandramukhi beskytter seg mot det onde øyet ved å ta på seg en spesiell parfyme. Chandramukhi snur seg vekk fra Devdas og forlater rommet nynnende. Det onde øyet er knyttet til en evne til å skade andre med blikket. Troen på det onde øyet er utbredt over hele verden, og man beskytter seg mot det blant annet ved amuletter (Kværne & Vogt, 2002:279). Chandramukhi beskytter seg ved ta på seg parfyme. Devdas kommenterer at han ikke skjønner hvorfor hun vil beskytte seg mot det onde øyet, alt han ser er kvinner som prøver å bli sett av forbipasserende menn. Chandramukhis grunner for å beskytte seg mot det onde øyet kan være at hun er en berømt kurtisane og må beskytte seg mot misunnelse fra sine konkurrenter, men også fra upassende menns blick.

Scenen forandrer seg. Chandramukhi fremfører en *mujrā*. *Mujrā* er en kurtisanes opptreden hvor hun synger, danser og leser poesi. I *mujrā*en synger Chandramukhi om hvordan Kṛṣṇa forfører Rādhā. Til stede er Chunnilal, Devdas og Kali Babu. Kali Babu er en rik aristokrat som besøker Chandramukhis *koṭhā* ved flere anledninger.

Under Chandramukhis, *nṛtya*, en danset og dramatisert fortelling, om Kṛṣṇa og Rādhā spiller Chandramukhi rollen som Rādhā, og mennene virker begeistret for Chandramukhis forførende forestilling. Chandramukhis forestilling om Kṛṣṇa og Rādhā minner tilskueren om den tidligere scenen hvor Paro og Devdas møttes nede ved elven.

Det er gjennom dansen at Chandramukhi uttrykker sin religiøse tilhørighet for første gang. At Chandramukhi fremfører kathak når hun synger om Kṛṣṇa og Rādhā er ikke tilfeldig. Ifølge Schwartz (2004) stammer denne dansestilen opprinnelig fra tempeldanstradisjoner. Dansen relateres til historiefortellende brahminske prester som danset ut historiene, *kathā*, til de nådde et nivå av ekstase. Kathak ble bare praktisert blant høykastehinduer, og dette er for det meste gjeldene i dag også. Kathak forandret seg da den kom i kontakt med sufītradisjoner da islam spredte seg i Nord-India. I hinduistisk forståelse ble danseren forstått som et levende ikon av fortellingens gudeskikkelse, mens påvirkningen fra islam førte til en sterkere fokusering på den ekstatiske opplevelsen av dans og musikk. Kathak ble ansett som en form for tilbedelse og tilnærmelse til det guddommelige (Schwartz, 2004:52-53).

De religiøse temaene i kathak ble etter hvert skjøvet i bakgrunnen og dansestilen ble vektlagt som en kunstform. Dans ble en underholdningsform for adelige og kongelige, men forsvant gjennom den europeiske innflytelsen hvor dans ble forbundet med dansejenter og prostitusjon. Kathak overlevde i Nord-India på grunn av sin bakgrunn og tradisjon som en høykulturell kunstform blant høykastehinduer, og da spesielt i Rajasthan og Bengal (Schwartz, 2004: 53-54).

Sammenblanding av hinduisme og islam i kathak gjør at dansen inneholder elementer som tiltaler begge religionene. Schwartz (2004) mener at kathak ikke tilhører en kategori av sekulær dans og underholdning, på tross av gjentatte forsøk på å definere denne dansen som sekulær. Tema for sangene som fremføres til dansen er også i dag hentet fra hinduisme og islam. Sangene omhandler historier om guder, legendariske konger, og velgjørere og beskyttere av dans som kunstform inspirert av det guddommelige (Schwartz, 2004:54-56).

Chandramukhis kathak er i samsvar med Schwartz' beskrivelse av dansen. Sangen er om guden Kṛṣṇa, kjent for sine ringdanser sammen med gjeterjentene. *Mujrāen* fremføres for et mannlig publikum bestående av en rik handelsmann, en *zamīndār*s sønn og en adelig. Chandramukhi og hennes dans opprettholder en tradisjon forbundet med det høykulturelle. Bare de som er velstående nok får delta på en *mujrā*.

Dwyer (2006) mener at kurtisanen forbindes med en nostalgisk følelse av en fordums islamsk verden. Denne nostalgiske verden er eksotisk, fylt av sang, poesi og musikk, preget av overdådig rikdom og høykulturell kunst (Dwyer, 2006:120-122). Denne nostalgien reproduseres i *Devdas* gjennom Chandramukhi, og fremstilles slik at den kan være tiltalende både for hinduer og muslimer. Chandramukhi og hennes publikum fremstår som hinduer. *Koṭhāen* likner på indisk tempel hvor søylene er dekorert med dansere, mens gulvets

utforming som en fargerik stjerne kan forbindes med en islamsk innflytelse. Chandramukhis klær gjør at hun minner om en gjeterjente slik de ofte fremstilles i bilder av Kṛṣṇas ringdans, samtidig er hun bedekt av smykker og juveler, som viser til berømmelse og rikdom.

Etter Chandramukhis opptreden reiser Devdas seg og forlater *koṭhā*en. Chandramukhi stopper ham i døren, og sier at det er uhøflig av ham å dra midt i en forestilling. Devdas svarer at: "You are a woman, Chandramukhi. Realise who you are, woman, mother, sister, wife, friend. When she is none she is a whore. Can you be someone else, Chandramukhi?" Devdas gir henne her en rask leksjon om en kvinnes plass i samfunnet, og spør Chandramukhi om hun noen gang kan bli en slik kvinne. Enda en gang referes det til at en kvinne som ikke er beskyttet av en mann, eller er i et familieforhold, blir forstått som å være en prostituert. I *Nāṭyaśāstra* er en kurtisane som ikke tilhører en gud eller en konge, alltid tilgjengelig for menn som har mulighet for å betale for henne enten hun liker eller misliker mannen (*Nāṭyaśāstra* Kap.25, 74:496). Dette vil si at man finner samme kvinnesyn i både *Nāṭyaśāstra* og *Manusmṛiti*, nemlig kvinner må beskyttes av en mann. Uten en mannlig beskytter er kvinnen tilgjengelig for alle menn. Chandramukhi som de fleste andre kurtisaner har ikke en mannlig beskytter; så når Devdas spør om hun kan være en slik kvinne, så spør han om det umulige. Kurtisanen får sjelden muligheten til å gifte seg og stifte en familie, og i et samfunn hvor kvinnen er forbundet med rollen som mor og hustru befinner Chandramukhi seg i en situasjon hvor dette er umulig.

Chandramukhi står igjen sammen med Chunni Babu og spør ham: "Have courtesans no hearts? Is she denied the right to love?" På nytt blir tilskueren vitne til en tilstand av *śṛṅgāra*. *Nāṭyaśāstra* hevder at *śṛṅgāra* finnes når kjærlighet er gjensidig mellom to parter. Patnaik (1997) mener at *śṛṅgāra* finnes i ensidige kjærlighetsforhold hvis det ligger et håp om forening og en forandring fra et ensidig til et gjensidig forhold. Hvis det ikke er en mulighet for et gjensidig kjærlighetsforhold, vil ensidig kjærlighet forstås som kjærlighetssorg og utvikle seg til *karuṇa* (Patnaik, 1997:92). I Chandramukhis tilfelle er det enda ikke klart om hennes følelser for Devdas vil føre til *śṛṅgāra* eller *karuṇa*, men hun uttrykker et håp ved at hun spør Chunni Babu om å overtale Devdas til å besøke henne igjen.

Devdas viser tilskuerne at han ikke har annet enn forakt, *jugupsā*, for Chandramukhi fordi hun er en kurtisane. Devdas kategoriserer hva som oppfattes som en ærbar kvinne, og Chandramukhi faller ikke inn under noen av disse kategoriene. Devdas forstår Chandramukhi som uren fordi hun ikke havner innenfor samfunnets forståelse av en tradisjonell hindukvinne. Derfor blir synet av Chandramukhi ubehagelig for Devdas da hun representerer

underholdning og salg av kropp. Han ser kun hennes ytre fremtoning og ikke hennes indre personlighet og følelser.

Devdas forlater *koṭhāen* i all hast da han, gjennom sin konfrontasjon med Chandramukhis forestilling, har innsett at han elsker Paro. Devdas viser alle tegn på depresjon, *dainya*, som ifølge *Nāṭyaśāstra* vil gjøre ham tankefull, fraværende og gis en opplevelse av angst og elendighet (*Nāṭyaśāstra*, Kap.7, 49:131). Devdas' depresjon er blandet med en tilstand av fortvilelse, *visāda*, som gjør hans tanker fraværende (*Nāṭyaśāstra*, Kap.7, 68-69:137). Chandramukhi, som representerer Paros motsetning, påvirker Devdas til å innse at han er iferd med å miste kvinnen han elsker. Paro representerer den ideelle hindukvinnen, mens Chandramukhi er den falne, urene kvinnen. Gjennom å innse forskjellene hos de to kvinnene, forsvinner Devdas' tvil når det gjelder hans følelser for Paro, og *śṛṅgāra* fyller ham.

Scene 9 - Atskillelsen

I Tal Shonapur er det klargjort til bryllup. Sumitra og Manorama hjelper Paro å kle seg til bryllupssermonien når Devdas plutselig dukker opp. Sumitra gir ham tillatelse til å prate med Paro alene. Devdas sier at han er kommet tilbake til henne for alltid, og at han skal klare å overbevise sine foreldre om å la dem inngå et ekteskap. Paro blir sint og sier:

Paro: Your parents? Haven't I...? If honour matters to your family doesn't honour matter to us? Your father may be a landlord, but doesn't my father count? No matter how lowly we bride-sellers are we never cheat anyone.

Paro er ikke villig til høre på Devdas' unnskyldninger, og fremhever at også hennes familie har en ære å beholde. Paro er, på samme måte som Devdas, bundet av sine plikter til sin familie. Devdas prøver å berolige Paro, og sier at han ikke kommer til å forlate henne igjen. Paro spør hvorfor han forlot henne den første gangen og hvorfor han skrev brevet.

Devdas: Paro you know, your Dev never does anything deliberately. I was naive.

Paro: [hånlig latter] Naivite! How naive can you be Dev? On a whim, you give me a bracelet? On a whim, you write saying there is no love lost! Naivite? Paro forever... another whim?

Paro tror ikke på Devdas. Hun sier stolt og hånlig at hun er vakker, utdannet, og snart adelig og rik. Paro er fremdeles preget av *raudra rasa*. Hennes harme er gått over i hovmod og hun bruker situasjonen til å presse Devdas' dårlige samvittighet. I sanskritpoesien tilgir ikke den sårede kvinnen sin elsker med en gang han kommer bedende tilbake til henne. Hun forventes å vise sitt sinne åpenlyst. Mannen skal forholde seg rolig og avslappet til henne, og skal berolige med komplimenter og respekt (Siegel, 1983:58). Sinne er også en erotisk avledning og gjør kjærligheten enda sterkere. Den mest avvisende kvinnen er hun som ikke kjefter på sin elsker, og heller ikke bryter sammen i gråt. Hennes lidenskap er ikke et skuespill og

gjennom å holde en rolig holdning viser hun mest effektivt sitt sinne. Til slutt er det kvinnen selv som må undertrykke sitt eget sinne, for uten tilgivelse vil det ikke finnes en mulighet for en gjenforening av de elskende (Siegel, 1983:71-77).

Sumitra roper i bakgrunnen at brudedefølget er kommet, og Paro understreker at det nå er på tide at de skilles. Devdas protesterer og sier at han ikke aksepterer ekteskapsinngåelsen. Paro fortsetter å presse Devdas' dårlige samvittighet, og han blir sint. Paro er selvsikker og rolig i forhold til Devdas, men øynene hennes viser en usikkerhet. Det er tydelig for tilskueren at Paros hånlige oppførsel mot Devdas er en måte å ta igjen for de sårede følelsene, og at hun fremdeles elsker ham. Paros sinne styres av *raudra rasa* med et utgangspunkt i *śṛṅgāra rasa*.

Devdas prøver å beherske sin frustrasjon, og påpeker at selv ikke månen er like forfengelig som Paro. Paro svarer at månen har arr, og Devdas tar et perlesmykke med et stort gullanheng og slår Paro slik at hun får et sår i pannen. Devdas sier at nå har også Paro fått et arr, og hver gang hun ser seg i speilet vil arret minne henne om ham. Devdas bøyer Paro bakover i armene sine og med den ene hånden stryker han blodet fra pannen bakover i hårets midtskill.

Slaget fra smykket vekker Paro fra hennes tilstand av *raudra*, og hun innser situasjonen hun befinner seg i. Blodet som Devdas stryker bakover i Paros hår likner sinoberpulveret gifte kvinner har i hårskillet, *sindūra*. Å strø rødt pulver i en kvinnes hårskille er også en del av bryllupsritualet, ment for å velsigne bruden. Etter ekteskapsinngåelsen fortsetter kvinnen å bruke det røde pulveret i håret som et statussymbol (Pandey, 1994:220).

Paro og Devdas inngår et spirituelt ekteskap basert på *śṛṅgāra rasa*. Zaiuddin Sardar (1998) hevder at i indisk kultur er det en oppfatning av at kjærlighet ikke bare er fysisk tiltrekning, men også har et spirituelt nivå. Filmromansen vektlegger spesielt dette spirituelle nivået. Akkurat som endel hinduistiske og islamske retninger vektlegger kjærlighets spirituelle karakter, vektlegges det en ubetinget kjærlighet hvor man glemmer seg selv. Kjærligheten mellom to personer blir en parallell mellom den ubetingede kjærligheten til det guddommelige, *bhakti*. Det fysiske og spirituelle utgjør en integrert helhet, derfor er det naturlig at ekte kjærlighet beveger seg fra et fysisk til et spirituelt nivå. På bakgrunn av dette kan de elskende overgi seg selv til hverandre uten frykt og oppleve et nytt bevissthetsnivå (Sardar, 1998:30).

Sardars (1998) syn på filmromansen som mer enn fysisk tiltrekning mellom helt og heltinne, finnes også i *śṛṅgāra rasa* slik det er beskrevet i *Nāṭyaśāstra*. *Śṛṅgāra rasa* er

fryktløs og derfor kan de elskende overgi seg til hverandre. Paro og Devdas viser denne spirituelle kjærligheten metaforisk når blodet som strykes i Paros hårsille. Arret skal være et evig minne og uttrykk for Paro om kjærligheten som finnes mellom henne og Devdas. Paro uttalte tidligere at Manorama som gift ikke visste hvordan det var å ha en ektemann. Paro refererte den gang til hennes ubetingede kjærlighet til Devdas, mens hun forstår Manoramas ekteskap som en plikt.

Paros ekteskapsinngåelse med Bhuvan blir lite vektlagt i filmen. Hele ekteskapsinngåelsen er omgjort til en sangsekvens hvor fokuset er på atskillelsen av Paro og Devdas. Både Devdas og Paro er bundet av sine plikter til sine familier. De velger å ofre kjærligheten de føler for hverandre for å utføre sine plikter. I sangen uttrykker Paro at det eneste hun ønsket i livet var å elske og tilbe Devdas.

Paro: Forever have I longed for you as I have longed for nothing else. My heart has worshipped you, worshipped you, and worshipped, and worshipped but none else... The wound you have left me with only adds to my beauty. My wound I will preserve as your mark that anoints my forehead. My beloved, oh beloved, without you my life is incomplete...

Dagen etter bryllupet skal Paro forlate landsbyen. Da hun tar farvel med Devdas gir han henne et armbånd likt til det hun har fått tidligere. Når Paro forlater landsbyen bæres hun vekk i en bærestol. Gråtende sitter hun i bærestolen med lampen i hendene. I det bærestolen passerer Devdas strekker hun ut hånden med lampen.

Brudefølget kaster blomster og ris over bærestolen. Fokuset blir værende på Paros hånd og lampen mens det strøs blomster over den. Filmene bruker metaforen rundt lampen for å forsterke inntrykket av kjærligheten mellom Paro og Devdas. Sangen vektlegger at det eneste Paro ønsket i livet var å tilbe og elske Devdas, og på tilskueren fremstår blomstene og lampen som en *pūjā* av kjærligheten mellom Paro og Devdas.

Om kvelden stenger Devdas seg inne på et kontor i Mukherjee-hjemmet hvor han brenner papirer. Utenfor kontoret står familien hans og prøver å få ham til å slukke flammene. Paro har forlatt landsbyen og er giftet bort til en annen mann, og er dermed uoppnåelig for Devdas. Hans tilstand av *śṛṅgāra* blir overskygget av fortvilelse og tap av Paro. Flammene blir en metafor på Devdas' indre følelsesmessige strid mellom kjærlighet, lidenskap og plikt. Brannen på kontoret er også en kritikk av Devdas' familie for kun å være opptatt av status og rikdom. Devdas gir uttrykk for *karuṇa rasa*, hans handlinger drives av kjærlighetssorg og ikke av *raudra rasa*, sinne og raseri.

Siegel (1983) knytter kjærlighet til en lidenskapelig og seksuell energi. Ild forstås symbolsk som energien i seksualitet, kjærlighet, heltemot i kamp, offerritualet. I skapelsesprosessene er ilden et symbol for livskraft, nedbrytning, og tilslutt ødeleggelse av universet. I det vediske offerritualet, *yajña*, er det ilden som bærer offeret til gudene, og binder sammen menneskene og gudene (Siegel, 1983:8-9). Guden Śiva er kjent for sine asketiske øvelser hvor han får kontroll over sin brennende seksuelle energi. Denne energien anses for å være svært destruktiv. I en fortelling om Śiva har tre demonbrødre tatt makten i, og kontrollerer, universet ved å styre tre byer som befant seg i himmelen, luften og jorden. De andre gudene ber Śiva om hjelp til å overvinne demonene. Śiva bruker sin opplagrede energi til å skape en flammende pil som brenner opp alle de tre byene og demonene (Siegel, 1983:8-9). Denne fortellingen om Śiva viser til det destruktive potensialet som ligger i kjærlighetens lidenskaplige og seksuelle kraft. Śiva er også kjent for å ha drept kjærlighetsguden Kāma med sin indre ild. Ut i fra et ønske fra gudene prøvde Kāma å vekke Śiva fra hans asketiske øvelser for å pirre hans begjær og lidenskap for Pārvatī. I det Śiva våknet, åpnet han sitt tredje øye og brant kjærlighetsguden til aske. Da Śiva senere forelsket seg i Pārvatī viser det seg at Kāma aldri døde, men kun mistet sin fysiske kroppslige form (Kinsley, 1986:42).

Kjærlighetens destruktive kraft og flammene på kontoret er en metafor på Devdas' indre kamp, og forsterkes av lyden av en konkyllie. Sumitra står på balkongen i Chakravarty-familiens hjem og blåser i konkylien. Hun henvender seg til Kaushalya:

Sumitra: Kaushalya! Time plays games with everyone. My daughter treads upon silver now!
But look, look at your son. It's your pride he sets afire. Two acts to the melodrama! In act one
my daughter and I danced. Act two! Now you and your son will dance!

Sumitras bruk av konkylien forsterker de destruktive følelsene i denne scenen. Lyden av konkylien brukes av gudene til å skape frykt hos sine fiender. Konkylien er brukt som et krigshorn, og signaliserer begynnelsen og slutten på kamphandlingene. Konkylien viser til at Devdas' kamp med sine følelser starter for alvor. Samtidig er Sumitras advarsel fra *god bharnāen* om å skille Paro og Devdas fra hverandre blitt en realitet. Lyden av konkylien erklærer at Chakravarty-familien gikk seirende ut av feiden mellom de to familiene. Sumitra har klart å holde det hun lovet i *god bharnāen*, og for henne er kampen vunnet.

Scenen er et vendepunkt i filmen. Paro og Devdas, har blitt fremstilt som en manifestasjon av *śṛṅgāra rasa* preget av optimisme, glede og lykke, blir til ofre for den destruktive kraften i *śṛṅgāra rasa*. *Śṛṅgāra rasa* blir nå forbundet med kjærlighetssorg og en indre følelsesmessig kamp da Paro og Devdas fremdeles elsker hverandre.

Paro er ankommet Chowdhury-familiens hjem, et rødt massivt palass som likner en borg med store blå kupler. Utenfor er det en lang hvit gangvei av marmor med rødt mønster, og på hver side av gangveien er det store bassenger med fontener. Rundt bassengene står store trær med røde blomster. Langs gangveien står gullstatuer. Palasset fremstår som lukket og tradisjonelt. Chakravarty-familiens hjem var preget av lys, luft og frihet, mens Chowdhury-familiens palass er tungt, og mørkt.

Chowdhury-familien tiltaler Paro med hennes fulle navn, Parvati, mens barna omtaler henne som Choti-Ma, lille mor. Forandringen i tiltale markerer at Paro går fra å ha status som barn til å bli en voksen kvinne, og må oppfylle sine plikter i sin nye rolle som mor og bestyrerinne av palasset. Paro er blitt mor til Bhuvans tre barn fra hans tidligere ekteskap, Mahendra, Kalika og Yashomati. Yashomati er allerede giftet bort, og er ikke positivt innstilt til at faren har giftet seg på nytt. Paro klarer å blidgjøre Yashomati og oppretter et godt forhold til sine stebarn.

På bryllupsnatten får Paro vite at Bhuvan ønsker å holde en seksuell avstand mellom dem. Han giftet seg med Paro fordi han trengte noen til å passe barna og styre huset. Bhuvan begrunner den seksuelle avstanden med at han fremdeles elsker sin avdøde kone. Den seksuelle avstanden mellom Paro og Bhuvan gjør at Paro bevarer en jomfruelig status som gjør til at tilskueren fremdeles oppfatter hennes kjærlighet som ren og bare tilhørende Devdas. Paro utfører sine plikter som husets frue, men hennes følelser tilhører Devdas.

Paros forandring fra å være en barnslig og lekende ung pike til å bli en stolt og selvsikker kvinne, kobles til at hun nå går inn i morsrollen. Viridi (2003) og Sudhir Kakar (1990) mener at morsrollen relateres til modergudinnen, Devī. Kakar mener også at morsrollen spiller en større og mer fremtredende rolle i den indiske verden gjennom de mange avbildningene og fortellingene om gudinnen (Kakar, 1990:131). Viridi (2003) viser til at i indisk film blir morsrollen avseksualisert, idealisert og omgjort til et objekt for tilbedelse og beundring. Morsfiguren er først og fremst et symbol på den indiske familien (Viridi, 2003: 88-90). Paro fremstilles som en slik morsfigur da hun blidgjør Yashomati, og samler Chowdhury-familien til i en lykkelig familieenhet. Bhuvans seksuelle avholdenhet og Paros oppofrende innstilling til sin nye familie forandrer Paros skikkelse fra en jomfruelig og seksuell kvinne til å bli en avseksualisert morsskikkelse. Paro viser ingen tegn til ulykkelighet, men tar i stedet sine plikter på alvor. *Manusmṛti* berømmer morsrollen, og mener at kvinnen er husets gudinne. En ulykkelig mor kan ødelegge familien, og det

vektlegges at hun bør behandles med respekt og æres, og da vil gudene sørge for lykke og velstand (*Manusmṛti*, Kap.3, 56- 59:48-49).

Paros rolle som morsfigur forsterkes gjennom hennes navn som blir en parallell til gudinnen Pārvatī. Pārvatī fremstilles som en omsorgsfull hustru for sin mann Śiva, og mor for sine to barn Gaṇeśa og Kārttikeya. Chakravarty (1993), Mishra (2002) og Viridi (2003) understreker at morsrollen og tittelen ”mor” er svært religiøst ladet i indisk film. Morsrollen knyttes til de indiske gudinnene, men også som en opprettholder av *dharma*, og som et symbol på det hellige indiske land. Mishra mener at morsrollen i det patriarkalske indiske samfunnet har blitt en motvekt til det maskuline hvor kvinnen fremstilles som mor, hustru, elskerinne og gudinne. Ifølge Mishra (2002) bygger morsrollen i indisk film på en hinduistisk kultur med brahminske idealer hentet fra *Rāmāyaṇa* og *Mahābhārata* (Mishra, 2002:68). Viridi vektlegger i tillegg til morsrollens religiøse hentydninger, er også denne skikkelsen mer fremtredene i indisk film enn farsfiguren. Familiære relasjoner knyttes nesten alltid til morsrollen, og relateres til hushold, hjem og barn. Det er forholdene mellom kvinner, og kvinner og barn som er filmenes hovedkjerne (Viridi, 2003:88-91). I *Devdas* er også dette tydelig da det er relasjonene mellom familie, kvinner og barn som driver det emosjonelle aspektet og handlingen i filmen.

Chakravarty (1993) vektlegger på samme måte som Viridi at morsrollen fremstilles uten seksuelle behov og lidenskaper. Det er en vektlegging av det man regner for å være en kvinnes plikter. Fokuset er først og fremst på en intens og emosjonell morsfølelse, mens seksualitet og selvstendighet ties bort eller er underordnet (Chakravarty, 1993:293). Ifølge Viridi skyldes morsrollens sterke posisjon i indisk film en blanding av politisk og religiøs innflytelse. Fra det nittende århundre var det sørasiatiske kulturlivet opptatt av å finne en felles samlende identitet. Valget falt på morsfiguren. Både i teater, sang og litteratur ble moren fremstilt som en blanding av *śakti*, modergudinnen, landet og nasjonen, og ut fra dette vokste morsfiguren frem til å bli et nasjonalt embleme. Hun var lidende og ofrende, noe som skulle frembringe en sterk pliktfølelse i nasjonen (Viridi 2003: 65-67). Familien kan derfor forstås som en politisk samlende enhet, dannet på et estetisk og religiøst ideal.

Gudinnen Pārvatī fremstilles både som erotisk og seksuell, og ikke jomfruelig slik som Paro. Pārvatīs to barn, Kārttikeya og Gaṇeśa, ble ikke skapt sammen med Śiva. Gaṇeśa skapte Pārvatī av seg selv, mens Kārttikeya blir skapt av Śiva og elven Ganges. På samme måte som gudinnen Pārvatī fremstilles som en omsorgsfull mor som godtar Kārttikeya som sin egen sønn, godtar Paro sin rolle som mor, og tar til seg Bhuvans barn som om de var hennes egne.

Paros første møte med Yashomati blir også hennes første møte med sin svigersønn, Kali Babu. Kali Babu bøyer seg ærefult ned for å ta Paro på føttene, men i stedet beføler han henne oppover ankene. Paro bøyer seg ned og drar ham opp etter øret. Kali Babu har tilskueren møtt før i Chandramukhis *koṭhā*. Hans appetitt for kvinner viser seg ved at han gjør en seksuell tilnærmelse til sin nye svigermor i stedet for å hilse ærbart. Paro som drar Kali etter øret som et rampete barn, viser enda en gang til hennes nye rolle som mor. Kali Babu finner hendelsen ydmykende og krenkende, noe som innleder et fiendtlig forhold mellom ham og Paro.

Scene 10 - Chandramukhi og Devdas

Devdas er tilbake i Calcutta, og har falt om bevisstløs på gaten. Devdas våkner til på en seng hos Chunnilal. Det var Chandramukhi som fant Devdas og brakte ham til Chunnilal, hvor hun har pleiet ham i to døgn. Devdas våkner og sier: ”How regrettable, to be rescued off the streets by a prostitute”. Chandramukhi som leker med en grønn papaegøye i ett bur svarer: ”This one is ingrate Chuni Babu! Bites me for the love I gave him”. Chandramukhi fremstilles som en svært omsorgsfull person. Hun har vært våken i to døgn og pleiet Devdas utrettelig, mens han var bevisstløs. I *Nāṭyaśāstra* vektlegges kurtisanens utholdenhet og utrettelighet da hun aldri viser tegn på tretthet, og alltid er våken og opplagt (*Nāṭyaśāstra*, Kap.34, 81-83, 224).

Den grønne papegøyen i buret viser metaforisk til scenens følelsesmessige kompleksitet. Papegøyen er i Sør-Asia regnet for å være den klokeste av alle fugler, og i hinduistisk ikonografi symboliserer den begjær og lidenskap (Knappert, 1991:135-136). Papegøyen, *śuka*, er kjærlighetsgudens ridedyr, *vahana*. I andre tilfeller hvor papegøyen avbildes sammen med andre guddommer, vises den sittende ved siden av tronen, på en skulder eller i en hånd. Papegøyen er også en *sārikā*, en fugl som symboliserer hemmeligheter og diskresjon. *Sārikā* og *śuka* utgjør et par, ofte forstått som unge elskende. Derfor forbindes papegøyen med diskre og hemmelig kjærlighet og lidenskap (Libert 1976:261,284-285). Papegøyen er i denne scenen en metafor på Chandramukhis lidenskap, begjær og kjærlighet for Devdas. Chandramukhi holder sine følelser hemmelig for Devdas som en *sārikā*. Samtidig blir fuglen i buret en metafor på Chandramukhis egen situasjon som kurtisane. Hun er fanget i *koṭhā*en gjennom sosial stigmatisering av sitt yrke, og oppfattes som et objekt for underholdning gjennom menns begjær.

Devdas er så selvopptatt i sine følelser for Paro at han ikke oppfatter Chandramukhis følelser. Papegøyen i buret biter etter Chandramukhi. Hennes kommentar om at den er utakknemlig for omsorgen hun gir, er rettet mot Devdas. Devdas er en menneskelig papegøye fanget i et bur skapt av sine egne følelser. På samme måte som papegøyen i buret avviser Devdas Chandramukhis omsorg. Devdas prøver å kjøpe seg fri ved å betale Chandramukhi for tiden hun har pleiet ham. Chandramukhi føler seg krenket da hun av fri vilje har pleiet ham, og blir likevel oppfattet som om hun kun er opptatt av penger og materielle goder.

Chandramukhi: Now I know why Paro abandoned you. Let alone love, you don't even deserve sympathy!

Devdas: Hear Chuni Babu? A courtesan talking of romance. Am I to learn of her what love is, what romance be? What is amour?

Chandramukhi: Love mirrored in your soul, amour God's gift to life's design, romance. How regrettable Chuni Babu your friend possesses none of soul, intent or purpose.

Chandramukhi avviser pengene og krever at Devdas skal tilbringe to døgn sammen med henne som tilbakebetaling. Chandramukhi er så selvsikker på sine egne følelser at hun risikerer sitt eget livsgrunnlag og eneste inntektskilde da hun understreker at hun ikke vil danse og synge i *kothāen* før Devdas tilbakebetaler de to døgnene. Chandramukhis viser at hun har tro og håp i sin kjærlighet til Devdas, og hun knytter sin egen forståelse av kjærlighet til det guddommelige, sjelen og skaperverket. Chandramukhis forstår kjærlighet som en gave fra gud og som en del av sjelen. På denne måten blir kjærlighet forstått som en del av det guddommelige, samtidig som det kan oppfattes som drivkraften i både livet og skaperverket.

Kali Babu utfordrer Chandramukhis følelser da han besøker *kothāen*. Han prøver å friste Chandramukhi til å danse ved å tilby henne fotbjeller og én nesering av gull. Chandramukhi avviser tilbudet og Kali Babu utfordrer henne til et veddemål. Hvis ikke Devdas dukker opp innen et stearinlys er nedbrent, så må Chandramukhi danse. Skulle Devdas komme før lyset er nedbrent, så må Kali Babu forlate *kothāen* med dansebjellene på føttene. Kali Babu taper veddemålet da Devdas dukker opp rett før lyset slokner. Kali Babu forlater *kothāen*, og Chandramukhi utfører en *murja* kun for Devdas.

Veddemålet mellom Chandramukhi og Kali Babu klargjør viktige forskjeller mellom ham og Devdas. Kali understreker at Devdas ikke er interessert i Chandramukhi og hennes kunstneriske talenter. Sang og dans er knyttet til det erotiske og det kroppslige, og Kali viser til sitt eget begjær. Devdas er uinteressert i Chandramukhis sang og dans, og det er det som virker tiltrekkende på henne. Devdas skiller seg ut fra de andre mennene som besøker *kothāen* og kun er ute etter å få tilfredstilt sine seksuelle lyster og begjær. Derfor kan både Devdas og

Chandramukhi bli forstått som søkende etter følelser som gjengjeldes på et mer spiritielt nivå, og ikke på det fysiske og kroppslige nivået.

Chandramukhi søker etter å bli elsket på grunn av sin person. Derfor kan hun inngå veddemålet med Kali Babu da det er et skille mellom det fysiske og materielle, kroppen som selges, og de personlige og spirituelle følelser. Ifølge Chakravarty er dette et mønster som inngår i filmkurtisanens rolle hvor hun splittes mellom kultur og natur. Kulturelt og sosialt fremstilles kurtisanen som lykkelig i sine sosiale omgivelser, fornøyd med et liv i luksus og prestisjen hennes kunstneriske talenter gir. Men kurtisanens natur og vesen rettes mot en lengsel etter å bli elsket og tilhøre én mann. Lengselen fører til et behov for å isolere seg fra yrket som kurtisane, men den kulturelle konteksten tvinger henne til å innfinne seg med et liv hun ikke ønsker. Gjennom sin lengsel har kurtisaner muligheten til å forløse seg selv. Kurtisanen beundres for sine kunstneriske talenter og sin berikelse av det sosiale liv, men æres og opphøyes som ren når hun undertrykker sin seksuelle rolle gjennom sine følelser (Chakravarty, 1993:290-291).

Kledd i en grønn drakt synger Chandramukhi om sin forelskelse, og at gud endelig har oppfylt hennes ønsker. Kjærligheten fyller Chandramukhi helt, og hun føler seg overgitt til sine følelser for Devdas: "But whenever I have prayed of the Lord I have always seeked you. Who paints me this emerald? Is killing me, I'm slain." Chandramukhis følelser uttrykkes poetisk da hun beskrives som smaragdgrønn. Dette er i samsvar med *Nāṭyaśāstras* oppfatning av at grønn er kjærlighetens farge. Chandramukhi er i sin grønne drakt som papegøyen i buret når hun synger og danser for mannen hun elsker. Forelskelsen er for Chandramukhi en åndelig opplysning. Chandramukhi synger at hun tilba gud, men at hun innser at hennes søken ikke bare har vært mot en gud i himmelen, men også etter en gud på jorden. Hennes gud er Devdas, og i sine følelser for han ønsker hun å hengi seg og fortape seg i ham.

Dwyer (2006) mener at indisk sang, og spesielt *gazals*angene, som er preget av kjærlighet og lidenskap, er sterkt påvirket av sufisme og hinduisme. Ofte tillater sangen å bli tolket som både verdslig og hellig, hvor sangeren er elskeren og tilbederen, mens den elskede er mennesket eller gud. Kjærlighet blir forstått som å overskride religionens grenser. Gjennom en blanding av poesi og *bhakti* karkateriseres sangene av forbudt kjærlighet. Ghazalsang ansees for å være en utøvende kunstform og knyttes ofte til kurtisanens sangevner (Dwyer, 2006:107). Chandramukhis dans og sang representerer en religiøs og kulturell tradisjon påvirket av en blanding av sufisme og hinduisme ut fra både Schwartz (2004) og Dwyers forståelse av dans og sang.

Chandramukhi kan forstås som en parallell til den kvinnelige helgenen Mīrābāī. Ifølge legenden om Mīrābāī var hun en ung from kvinne og tilbeder av Kṛṣṇa. Hun ble raskt kjent for sin hengivelse og sine sanger og dikt dedikert til Kṛṣṇa. I ung alder ble hun giftet bort til en prins. Kongen mislikte Mīrābāī, og prøvde flere ganger å myrde henne, men mirakuløst og med inngripen av Kṛṣṇa overlevde hun. Mīrābāī forlot palasset hvor hun følte seg som fanget, og dro til Dvaraka hvor hun viet all sin tid til tilbedelse av Kṛṣṇa. Kongen innså tilslutt at Mīrābāī var tilgodesett av Kṛṣṇa, og sendte tjenere for å hente henne tilbake til palasset. Det sies at da Mīrābāī hadde gjort ferdig morgen-*pūjā* og skulle forlate tempelet og returnere til palasset, orket ikke Kṛṣṇa å gi slipp på henne og tok henne inn i sitt bilde og hun forsvant. Mīrābāī anså seg selv som gift med gud. I dag er Mīrābāī en av Indias mest kjente poet og helgen, og hennes sanger og dikt er kjent over hele India (Hawley & Juergensmeyer, 1988: 123- 133). Det som knytter Chandramukhi til en forestilling som en Mīrābāī-skikkelse er at begge kvinnene uttrykker sin hengivelse og tilbedelse gjennom sine sanger og dikt, og vier disse til Kṛṣṇa. Kurtisanen er spesielt kjent for sine poetiske kunnskaper, på samme måte som Mīrābāī blir sett på som en av de største kvinnelige poeter i India. Chandramukhi blir som Mīrābāī holdt fanget av sine omgivelser. Mīrābāī ble holdt fanget i palasset av kongen, mens Chandramukhi holdes fanget i *koṭhāen*. Chandramukhi uttrykker hengivelse til Devdas, men sangen kan også tolkes som hengivelse til gud.

Devdas er fanget i sin motvilje mot å tilbringe tid med Chandramukhi. *Koṭhāen*, som er et sted for forlystelse, blir et fengsel for Devdas. Devdas ønsker mest av alt å flykte fra situasjonen, mens hans tanker kun er fokusert på Paro. Både Chandramukhi og Devdas er bundet av sine følelser og lengsler.

Gjennom Chandramukhis forelskelse, dans og sang ser Devdas paralleller til minner om Paro. Minnene om atskillelsen fra Paro blir for sterke da et brudedefølge passerer utenfor *koṭhāen*. Devdas tar for seg av alkoholen som står fremme og drikker så mye at han til slutt faller om bevisstløs. Devdas' lengsel etter Paro er det eneste han føler, og gjennom alkoholmisbruk prøver han å glemme seg selv, smerten og lengselen. Ifølge *Nāṭyaśāstra* er sorg, *śoka*, en konsekvens av et tap av dem man elsker. Alkoholmisbruk, *mada*, regnes som en svakhet, *glāni* som *Nāṭyaśāstra* knytter til sorg. Gjennom erindring, *smṛti*, basert på minner om glede og sorg, blir brudedefølget som passerer utenfor *koṭhāen* den utløsende faktor for Devdas' alkoholmisbruk.

Devdas avskyr Chandramukhi, og hans samvær med henne blir for Devdas en måte å straffe seg selv. Devdas står ute på trappen til *koṭhāen*, og i det han fanger en bie i hånden sier

han: "In what fain folly he forsakes the lotus? For a paper flower?" For Devdas er Paro "lotusblomsten", den vakreste og edleste blomsten av alle, mens Chandramukhi blir en billig etterlikning, en "papirblomst". Devdas formulerer sammenlikningen som et retorisk spørsmål, og det skapes en underliggende usikkerhet om Chandramukhi er en "papirblomst". Bie som Devdas fanger i hånden refererer til en tidligere scene med Paro hvor Devdas fryktet at Paro skulle gifte seg med en annen mann. Både lotusblomsten og papirblomsten er i dette tilfellet omsvermet av bier, potensielle elskere, og er en underforstått trussel mot Devdas.

Før Devdas forlater Chandramukhi, lover han å komme tilbake til *koṭhā*en hver gang han ikke klarer å holde ut lengselen etter Paro. Han ønsker å straffe seg selv ved å være sammen med en kvinne som han forakter og avskyr. Devdas forlater *koṭhā*en og roper ut i natten hvor han spør gud om hvorfor han skal straffes hver eneste dag i sin lengsel etter Paro. Devdas fremstiller sin egen situasjon og sine følelser som en del av en rettssak. Bruken av ord som straff, prøvelse og dom gjenspeiler Devdas' utdannelse som advokat, og hans forhold til sin far som også er advokat. I dette tilfellet blir gud fremstilt som dommer. Devdas fordømmer selv sine handlinger, men mener samtidig at romansen mellom han og Paro er en prøvelse han har blitt dømt til å bære av gud. Tilslutt har ikke Devdas lenger innvendinger mot det han forstår som en livsvarig dom.

Chandramukhi fremstilles som et middel for straff og tilflukt. Devdas straffer seg selv med å være i hennes selskap, fordi han forstår det hele som umoralsk og sosialt uakseptabelt. Samtidig representerer hun et tilfluktssted fordi det er det eneste stedet han føler en viss trøst. Hun reflekterer også Devdas' situasjon fordi hun selv befinner seg i den. Devdas elsker Paro og Chandramukhi elsker Devdas uten at noen av dem kan få oppfylt sin kjærlighet.

I denne scenen er hovedvekten på *karuṇa rasa*, sorg og ikke *śṛṅgāra rasa* som tidligere. Devdas situasjon preget av *karuṇa*, rusmisbruk, svakhet og triste minner blir kontrastert mot Chandramukhi som befinner seg i en tilstand av *śṛṅgāra*. Uvitende fortsetter Devdas å holde Chandramukhis håp levende om at han en dag vil gjengjelde hennes følelser, da han lover å fortsette å besøke henne. Dermed holdes Chandramukhi i en tilstand av *śṛṅgāra*. Chandramukhi er i en overgangsfase hvor hennes følelser gjør at hun setter spørsmål ved sin livsførsel og situasjon. Chandramukhi, som tidligere har levd et liv i luksus og har vært opptatt av materielle goder, er nå blitt bevisst på sine egne lengsler og følelser i forhold til kjærlighet som er i samsvar med det faste mønsteret til filmkurtisanen. Følelsene som nå er vekket i Chandramukhi forandrer hennes fra å ha fokus på materielle goder til et større fokus på det åndelige og spirituelle.

Scene 11- Døden samler dem

Paro er tilbake i Tal Shonapur for å besøke Nilkantha og Sumitra. Da hun ankommer Chakravarty-familiens hjem blir hun oppmerksom den store mengden av mennesker som besøker Mukherjee-familien. Narayan ligger for døden. Sumitra ønsker ikke å besøke Mukherjee-familien etter uttalelsene om at hun og Paro burde starte bordell. Paro er ikke av samme mening og besøker den døende Narayan. Sumitra følger etter Paro. Kaushalya ber om tilgivelse for de tidligere hendelser som skapte fiendtlighet mellom de to familiene. Hele natten har Narayan ropt etter Devdas, men ingen vet hvor han befinner seg.

Paro fremstår som overbærende, tilgivende og kjærlig. Hun er ikke lengre en *zamīndār*s datter, men en aristokrat og tiltales med tittelen *ṭhakurāin*.²⁶ Tittelen *ṭhakurāin* kan sammenlignes med den engelske tittlen ”Lady”. *Ṭhakurāin* kan også bety ’gudinne’. Paros ektemann, Bhuvan, er en *ṭhākur*, som vanligvis var underlagt en konge, *rājā*, og var en føydaltittel brukt både under mughaltiden og under det britiske kolonistyre. *Ṭhākur* og *ṭhakurāin* har en religiøs tilknytning og stammer fra sanskritordet *ṭhakkura* som betyr guddom, et objekt eller en person som skal vises ærbødighet, en mann av høyere status eller en leder (Monier-Williams, 1999). I Marglins studier om *devadāsī*er og tempelkult i Puri, brukes *ṭhākur* som tittel på guden Jagannātha, og betyr herre eller gud. Pilegrimene som besøker templet omtaler prestene som *paṇḍā ṭhākur*, ”Lord priest”, og tilber dem som guddommelige. Tempelkulten i Puri har historisk sett vært nært knyttet til kongemakten i området, og kongen selv ble oppfattet som guddommelig. Kongene i Orissa ble omtalt med ærestittelen *ṭhākur – rājā*, ’herre konge’, som understreket kongens makt og status som guddommelig (Marglin, 1985:91, 110, 125).

Paros overbærende og kjærlige vesen passer godt inn i hennes rolle både som mor og *ṭhakurāin*. Paro tilgivende holdning i forhold til Mukherjee-familien forsterker inntrykket av morsrollen. Paro understreker at konflikten mellom de to familiene skyldes forfengelig og misforståelser, og at dette ikke må ødelegge for det som en gang var et godt naboforhold. På denne måten viser Paro seg som en opprettholder av *dharma*, en handling som blir sett på å være etisk riktig, og en av modergudinnens viktigste oppgaver. Paros nære tilknytning til Mukherjee-familien uttrykkes sterkt da hun faller gråtende ned på kne med hendene samlet som til bønn foran en døende Narayan. Sorgen blir enda mer fremtredene når den døende Narayan bruker sine siste krefter på å hviske Devdas’ navn.

²⁶I filmen brukes *ṭhakurāin*. Ifølge McGregor brukes både *ṭhakurānī* og *ṭhakurāin* på hindi (McGregor, 1993: 409).

I mellomtiden befinner en sterkt beruset Devdas seg i Chandramukhis *koṭhā*. Devdas sitter hostende på gulvet, og Chandramukhi klapper ham på ryggen, men han skyver henne vekk. Chandramukhi sier: “If I am so despicable, if my touch so abhorrent, then why did you come into my life? In solitude I was content. Why be my messiah of misery?” Chandramukhi omtaler Devdas som elendighetens Messias.²⁷ Messiasskikkelsen er vanligvis utelukkende forbundet med en jødisk-kristen tradisjon, og blir først nevnt i jødiske tekster etter det babylonske eksil fra 500.f. Kr. Hovedsakelig ble Messias brukt om en frelser, og en ventet etterkommer av det davidiske hus (Kværne & Vogt, 2002: 250).

Bruken av ordet Messias i denne konteksten henspiller til en frelserskikkelse. Frelse er ifølge religionshistorikerne Kværne og Vogt (2002) knyttet til en tilstand av ufullkommenhet som mennesket prøver å overvinne eller frigjøres fra. Frelse kan oppnåes enten ved menneskets egen kraft eller gjennom guddommelig hjelp. Frelseskikkelsen er sentral både i kristendom, islam og innen flere *bhakti*-retninger innen hinduismen (Kværne & Vogt, 2002: 115). Kṛṣṇa er en av hinduismens mest fremtrede frelserskikkelser, og det virker derfor ikke rart når Chandramukhi velger å bruke ordet Messias om Devdas. Devdas er tidligere i filmen blitt fremstilt som en Kṛṣṇafigur, og Chandramukhi understreker denne fremstillingen. Når hun uttaler at Devdas er elendighetens Messias er det fordi både Chandramukhi og Devdas befinner seg i en situasjon hvor deres følelser og sosiale kontekst gjør livene deres uutholdelig. Devdas lider og lengter på samme måte som Kṛṣṇa gjør etter sin elskede Rādhā. Chandramukhi lider og lengter som en tilbeder som ønsker å forenes med sin gud, og ønsker en frigjøring fra livet som kurtisane. Chandramukhi viser til hun før møtet med Devdas var uvitende, men lykkelig i sin ensomhet. Gjennom *śṛṅgāra* opplever Chandramukhi lengsel etter en forening med Devdas, men føler seg ulykkelig fordi dette virker umulig. Devdas er i sin alkoholrus fullstendig oppslukt i minnene om Paro, og selv uttrykker han et ønske om å dø.

Devdas: Why not say I’ve lived enough?

Chandramukhi: How could I? You have Paro, memories of Paro. All I have is you, my Midas. A touch and iron is made to gold.

Devdas: Are you pricing yourself or me?

Chandramukhi: In a world of relationships what value a woman of easy virtue? Nothing.

Besides, you won’t even give me the right to touch you.

Kong Midas omtales i greske myter som konge av Frygia. Gjennom en gave fra guden

Dionysos fikk Midas innfridd et ønske. Midas ønsket at alt han rørte ved skulle bli til gull, og

²⁷ Chandramukhi bruker ordet *masīhā*. Ifølge McGregor betyr *masīhā*, Messias eller Kristus, eller er en person som representerer et stort håp for andre (McGregor: 1997:797).

var lykkelig over å være verdens rikeste mann. Da han satte seg ned for å spise ble all mat han rørte ved til gull. Etter hvert ble Midas ulykkelig og skjønnte at han kom til å dø av sult hvis ikke han fikk opphevet ønsket. Kong Midas dro derfor tilbake til Dionysos, som sa at hvis Midas vasket seg i elven Paktolos ville gaven forsvinne (Hjortsø, 1998:264).

Chandramukhi mener at Devdas har fått nok å drikke. Devdas retter samtalen mot sin følelsesmessige smerte og mot en tanke om at livet snart burde ende. På samme måte som Kong Midas fant ut at rikdom og velstand er verdiløst når man ikke får de mest grunnleggende behov oppfylt, så forstår Devdas og Chandramukhi at selv om man har penger og rikdom er de ulykkelige fordi de mangler gjensidig kjærlighet, nærhet og omsorg.

Devdas minner om Paro er for ham gull verdt, men bringer ingen lykke. Chandramukhi sammenlikner seg selv med jern, men hun ville føle seg som det edleste metaller, om bare hennes Kong Midas, Devdas, vil gi henne litt nærhet. Chandramukhi føler seg mindreverdig i et samfunn grunnlagt på forholdet mellom en mann og den dydige kvinne. Chandramukhi blir ansett av samfunnet for å være en kvinne som ikke passer sine dyder og plikter og er dermed verdiløs.

Devdas ønsker ikke å berøre Chandramukhi da hun representerer det motsatte av hva han oppfatter som den ideelle kvinnen. Chandramukhi uttrykker ønsker om nærhet og kjærlighet, og Devdas spør Chandramukhi om hun elsker han:

Chandramukhi: You can ask me if I breathe.

Devdas: You breathe, Chandramukhi? [Ler] What will you get out of it? I have no home, no heart.

Chandramukhi: Loving isn't only about receiving. Love, I have traded many times, but loved, I have but once

Dialogen mellom Chandramukhi og Devdas er nesten identisk med dialogen mellom Paro og Devdas i gjenforeningsscenen. Chandramukhis svar er likt til svaret Devdas gav Paro, da hun spurte ham om han elsket henne. Chandramukhis kjærlighet til Devdas blir i denne scenen likestilt med Devdas' følelser for Paro. Devdas advarer Chandramukhi mot å elske ham da han ikke har noe å tilby henne. Chandramukhi derimot vektlegger at det er et skille mellom fysisk og seksuell kjærlighet og en spirituell kjærlighet. Åpenlyst innrømmer hun å ha solgt seg selv for seksuelle tjenester, men at hennes følelser kun tilhører én person, Devdas. På denne måten får Chandramukhi frem filmkurtisanens mest karakteristiske hovedtrekk da hun uttrykker en følelsesmessig og spirituell renhet i sine følelser. En slik renhet blir oppfattet som å overgå de fysiske og kulturelle aspekter som kurtisanen representerer.

Mukherjee-familien har sent tjeneren Dharamdas til Calcutta for å finne Devdas. Narayan er død, og Dharamdas tar med seg Devdas tilbake til Tal Shonapur. Da de ankommer landsbyen er begravelsesritualet allerede begynt. En beruset og ustødig Devdas sjangler inn i lokalet, og setter seg ned ved siden av Kaushalya. Brydd over hans tilstand snur Kaushalya seg gråtende vekk fra ham.

Devdas beskriver Narayan som ”a jolly good man”, og bruker engelske ord når han omtaler faren. Selv om det er vanlig at man bruker engelske ord i hinditale, blir det i filmen brukt som et virkemiddel til å betone distansen som var mellom far og sønn. Narayans nære samarbeid med de engelske styresmaktene og hans tittel som ”Sir” er her en del av en fremmedgjøring. Det dårlige forholdet mellom Devdas og Narayan kan tolkes som et forhold mellom en rural indisk og en urban britisk – indisk kultur. Devdas som til tross for sin høye vestlige utdannelse, er mer knyttet til det indiske landsbylivet. Narayan som fremstilles som en opprettholder av ortodokse og viktige etiske verdier, har søkt mot vestlig status og makt. Devdas uttrykker dette ironisk til Kaushalya ved å si at den avdøde ”Sir Narayan Mukherjee” har fått enda en tittel, ”the late Sir Narayan Mykherjee”. Poonam Arora (1997) sier i sin analyse av *Devdas*-filmene fra 1935 og 1955, at Devdas sendes vekk fra landsbyen fordi foreldrene er redd for at han skal bli en myk indisk mann. Devdas må derfor skilles fra Kaushalya og Paro for å forhindre en utvikling til en myk mann. Gjennom vestlig utdannelse og samvær med andre menn skulle det maskuline skilles fra det feminine og forhindre en utvikling av den myke, barnslige rurale inderen. Arora (1997) mener at det fantes en oppfatning om at utdannelse og påvirkning av vestlige verdier ville gjøre den indiske mannen mer maskulin og gi ham mer selvbeherskelse. Dette ville komme til uttrykk i forhold til seksualitet og distanse fra rurale verdier og praksiser. For eksempel skal den indiske mannen avvise kvinnen, som representerte seksualitet og rurale verdier, og på denne måten opprettholde sin ære og manndom.

Devdas viser under begravelsesritualet at han ikke har distansert seg fra de rurale verdiene, men at han distanserer seg enda mer fra faren som representerer en vestlig verdipåvirkning og en urban livstil. Da Narayan lå på dødsleie og ropte etter Devdas ble det uttrykt det et ønske om forsoning. Devdas reagerer med å undertrykke sorgen i forhold til farens død, og avviser en mulig forsoning mellom dem. Devdas’ avvisning om forsoning forsterker derfor følelsen av fortvilelse, *visāda*, og depresjon, *dainya*, som skyldes Devdas harme, *amarṣa*, mot sin far.

Dagen etter begravelsen blir Sumitra og Paro oppsøkt av Dharamadas. Han forteller dem om Devdas' alkoholmisbruk og om Chandramukhi. Sumitra blir forferdet over Devdas' liv i *koṭhāen*, mens Paro står rolig i bakgrunnen og lytter. Dharamadas fremstiller Chandramukhi som en vakker, utspekulert og berømt kurtisane. Paro blir for første gang oppmerksom på Chandramukhi som den andre kvinnen. Paros nysgjerrighet for den andre kvinnen nedtones da det fokuseres på Devdas' alkoholmisbruk. Dharamdas setter seg på kne foran Paro med hendene samlet som til bønn og ber henne om å hjelpe Devdas ut av alkoholmisbruket: "We must rescue our Deva from the hell, Paro. I cannot tell him anything, but he'll surely listen to you. He holds you in high esteem, he can't refuse you". Sumitra avbryter Dharamdas og ber han roe seg ned. Dharamdas bruker forkortelsen *deva* om Devdas som kan gi utsagnet en annen betydningsdimensjon. *Deva* som betyr gud, kan derfor uttrykke at Dharamadas forstår sin egen herre og Paros "gud", fanget i en form for pine. At Dharamdas har hendene samlet som til bønn er med på å forsterke budskapet om nød og smerte. Hvis Devdas kan forstås som gud, da er det mulig å forstå Paro som gudinne. Tidligere har tilskueren vært utsatt for *darśana* av Durgā, og har sett Paro tilbe gudinnen. Ifølge både Kinsley (1986) fremstilles Durgā som lyttende til sine tilbederes bønner. Dem som tilber henne kan forvente at hun vil komme til deres unnsetning og hjelpe dem gjennom nød og farer. Som opprettholder av den kosmiske orden er gudinnen oppmerksom på sine tilbederes behov, og kjemper mot ondskap som truer gudene og universet (Kinsley, 1986:102-104). Chandramukhi blir av Dharamadas fremstilt som kilden til ondskap, og alkoholmisbruket er en gift som truer Devdas. Ifølge Dharamdas er det bare Paros sterke innflytelse og respekt som kan redde Devdas. Demed fremstilles Paro i gudinnens rolle som opprettholder, da Dharamadas frykter for at sin herre er i ferd med å ødelegges, og han setter henne i en posisjon som eneste håp for den lidende Devdas.

Paro besøker Devdas senere samme dagen. Han sitter tilbaketrukket i en stol og røyker. Devdas sier til Paro at hun kommer til å få et dårlig rykte hvis hun blir værende. Paro svarer at hadde de gitt hverandre et dårlig rykte tidligere så hadde de kanskje vært gift og lykkelige. Devdas spør Paro om hvordan hun har det, og Paro bryter sammen i gråt. Devdas gir Paro tilbake ting han har tatt vare på fra barndommen som har minnet han om henne. Etter dette ber Devdas Paro om å finne ham en passende hustru. Hans beskrivelse av kvinnen han ønsker er en beskrivelse av Paro. Paro ber Devdas om å slutte å drikke, men han er ikke villig til å gi slipp på alkoholen. Devdas setter ned et kriterie for at han skal slutte å drikke og det er at Paro rømmer vekk sammen med ham. Paro svarer at det ikke er mulig nå som hun har et palass,

barn og ektemann å ta vare på. Paro er ulykkelig hos sin nye familie, hun savner og lengter etter Devdas. Devdas har forståelse for Paros situasjon, og lager et løfte om at han skal komme til henne den dagen han skal dø. Løftet forsegler han ved å kysse sine fingre og berøre arret han gav Paro på bryllupsdagen hennes.

Igjen blir konflikten mellom plikt og følelser vektlagt, men situasjonen er nå forandret. Devdas står nå fritt til å velge for seg selv etter farens død, mens Paro er bundet av sine plikter som mor og hustru. Begge er klar over at hvis de hadde fulgt sine følelser og ikke valgt sine plikter, ville de ha vært lykkelige sammen selv om de hadde mistet både rikdom og familie. Paro og Devdas roller er snudd om, men konflikten mellom dem forblir den samme. Devdas gir tilbake Paro ting han har samlet på siden de var barn. Gråtende gjenopplever de minner, *smṛti*, fra barndommen som knytter dem enda sterkere sammen. Minnene de gjenopplever er fra en tid Devdas og Paro var lykkelige. Det forsterker kjærligheten mellom dem.

Løftet binder Paro og Devdas ut livet, og mellom dem er det et innforstått løfte om evig troskap og kjærlighet. Idet løftet forsegles av Devdas får handlingen et aspekt av tilbedelse over seg da det hele skjer svært respektfullt, og kan virke som en velsignelseshandling, *aśīrvāda*. Å velsigne noe eller noen, er å overføre guddommelig kraft eller vilje, egne håp eller lykkeønsker. I mange religioner utføres velsignelser både av religiøse spesialister og mellom vanlige folk. Blant hinduer er det ikke uvanlig at eldre velsigner yngre, eller at ektemenn velsigner sine koner. Både Klostermaier (1994) og Flood (1996) relaterer velsignelser til en indisk tankegang om renhet. Mange hinduer mener at rituell renhet ikke er nok for å oppnå fortjeneste hos gud, som sørger for at man oppnår målet om *moksha*. Personlig ærbarhet, sosialt engasjement, ekte hengivelse og å tjene gud er i tillegg til ritualer måter å oppnå fortjeneste til frigjøring. I den hinduistiske oppfattelsen av renhet og fortjeneste er det innforstått at man kan bruke de fleste kilder som tilbyr dette, derfor kan en troende hindu godta en velsignelse av en kristen prest, oppsøke forskjellige religioners pilegrimssteder, og samtidig motta de tradisjonelle hinduistiske velsignelser av hinduprester (Klostermaier, 1994:171-172). Flood understreker at renhetstanken i hinduismen er med på å inndelegge en hindus sosiale rom. I *dharma śāstras* blir prinsippet om renhet sett i forhold til sosialetikk hvor samfunnsordenen og interaksjon mellom klasser og kjønn deles inn etter renhet og urenhet. Tanken om renhet og urenhet knyttets til spesifikke regler og til kontekst. På et universelt nivå blir *dharma* forstått som et evig prinsipp som angår gudenes handlinger like mye som menneskelige handlinger. *Dharma* er ikke fastlagt, men kan tilpasses og anvendes på spesifikke situasjoner og tilfeller. *Dharma* varierer i forhold til kaste, familie

og land. Dette påvirker derfor hva som oppfattes som egenplikt, *svadharma*, og avgjør hva som er riktig for menn, kvinner, klasse og kastetilhørighet (Flood, 1996: 57-58).

Paro beslutter å følge sin *svadharma*, og i stedet for å rømme vekk med Devdas er hun fast bestemt på å utføre sine plikter som hustru og mor. Det kan imidlertid settes spørsmål ved hennes handlinger da hun nærmest tilber Devdas som en gud. Ifølge *dharma śāstras* skal en kvinne tilbe sin ektemann som om han var en gud, noe som betyr at Paro bryter sin *svadharma* i forhold til Bhuvan. Hele tiden legges hovedvekten på den sterke følelsesmessige relasjonen mellom Devdas og Paro. Igjen sees det klare paralleller til Rādhā og Kṛṣṇa, da Rādhā bryter sin *dharma* i forhold til sin ektemann på grunn av sin kjærlighet til Kṛṣṇa. Rādhā har en indre konflikt hvor hun slites mellom sin *dharma* som gift kvinne og med sin lidenskap for Kṛṣṇa. Donna Wulff (1996) mener at denne indre konflikten mellom følelser og *dharma* kan føre til en tilstand som beskrives som guddommelig galskap, *divyomāda*. I en tilstand av *divyomāda* beskrives Rādhā som gal og at hennes sinn er uforståelig. *Divyomāda* forstås som en transendent tilstand frembrakt av en intens følelse av kjærlighet skapt av et begjær om gjenforening. Rādhās indre konflikt mellom *dharma* og lidenskapelige følelser oppnår sitt høydepunkt når Rādhā og Kṛṣṇa skilles fra hverandre for alltid (Wulff, 1996: 120-121). Paro har ikke oppnådd en tilstand av *divyomāda*, men hennes indre konflikt mellom lidenskapelig kjærlighet og *dharma* er like fremtredende som Rādhās konflikt. Devdas' løfte om å treffe Paro igjen før han dør gir derfor en mulighet for at Paros indre konflikt kan utvikle seg til et nivå som vil være liknende til Rādhās *divyomāda*. Løftet er derfor med på å bekrefte og opphøye Devdas og Paros kjærlighet til et spiritielt nivå.

Kumud og Dwijdas har planlagt å svindle Devdas og Kaushalya for arven Narayan har etterlatt dem. Kumud har stjålet nøklene til safen. Devdas oppdager dette og ber henne gi nøklene tilbake til Kaushalya. Kumud klarer å vri hele situasjonen til egen fordel og foran Kaushalya beskylder hun Devdas for å ville ta ut sin del av arven. Kaushalya blir forferdet og fiker til Devdas. Hun blir overrasket over sin egen handling og innrømmer at de alle er skyld i hans undergang. Devdas er like overrasket over Kaushalyas handling, og gir avkall på sin rett til arven, og forlater Tal Shonapur for alltid.

Devdas fremstår nå med et asketisk aspekt da han gir avkall på familie, rikdom og penger. I det tredje stadiet av *āśrama*-systemet, kalt *vānaprastha* gir man avkall på *artha* og *kāma* og man trekker seg tilbake til en asketisk tilværelse (Jacobsen, 2003: 85). Det eneste som binder Devdas til verden er hans kjærlighet og troskap til Paro. Ifølge Wulff (1996) oppnår både Rādhā og Kṛṣṇa en asketisk måte å tilnærme seg hverandre og det guddommelige

ved å prøve å glemme hverandre. I forsøket på å glemme hverandre beskrives Kṛṣṇa som å ha en ensrettet tanke mot Rādhā hvor lengsel og begjær beskrives som en asketisk praksis. Hans følelser for Rādhā fører han inn i en tilstand hvor han gir avkall på alle former for nytelse og søvn. Rādhā uttrykker de samme følelsene som Kṛṣṇa, og uten Kṛṣṇa føler hun at hun ikke kan leve (Wulff, 1996:115). Devdas fremstilles i filmen som en lidende og asketisk Kṛṣṇa-skikkelse, og dermed er han med på å fremme en oppfatning av Paro som en Rādhā-skikkelse. Ved å forstå Paro som en Rādhā-skikkelse viser hun både til et aspekt som tilbeder og guddommelig.

Scene 12 - Paro og Chandramukhi møtes

Paro drar tilbake til palasset i Manikpur hvor hun insisterer på å få utført Durgā-pūjā. Badi Ma er skeptisk fordi hun mener det er en vanskelig og komplisert oppgave for Paro å arrangere. Hun må samle inn forskjellige materialer som behøves til konstruksjonen av Durgā-statuen og til ritualet. Spesielt skeptisk er Badi Ma til at Paro må hente jord fra dørstokken til en kurtisane.

Jorden fra dørstokken til en kurtisane eller en prostituert ansees for å være svært fruktbar og gi kraft til Durgā. Det finnes en oppfatning om at når en person går inn i den prostituertes hus blir hans dyder liggende igjen i jorden ved dørstokken (Ghosha, 1871, note.40: lii).

Paro arrangerer Durgā-pūjā fordi det er et viktig religiøst ritual og begivenhet, men også fordi dette gir henne en mulighet for å oppsøke Chandramukhi og Devdas i Calcutta. Da Paro ankommer Chandramukhis *koṭhā* sitter Chandramukhi på *ghāṭene* og utfører *pūjā*. En tjenestepike kommer ut på *ghāṭene* og forteller Chandramukhi at en kvinne er kommet for å treffe henne og hun spør etter Devdas. Chandramukhi forstår med en gang at det er Paro.

Paro inntar en negativ holdning mot Chandramukhi da de møtes, mens Chandramukhi viser Paro respekt og ærbødighet. Chandramukhi bøyer seg ned for å ta Paro på føttene, og Paro trekker seg unna.

Chandramukhi: My obedience to the woman, whom I shall never be able to replace.

Paro: I've heard of exotic women here, but you possess the wile too.

Chandramukhi: Only if you could see that I have a heart too.

Paro: Chandramukhi isn't that your name?

Chandramukhi: They also call me Devdasi.

Paro: You are famous.

Chandramukhi: Not any more.

Paro: Why?

Chandramukhi: At an angel's touch, I learnt of sacrifice I never knew.

Paro ser på Chandramukhi som en utspekulert, eksotisk og vakker kvinne, men inntar en fordømmende holdning hvor hun kun ser en kvinne opptatt av materielle goder. Chandramukhi selv fremhever at Paro burde se at hun også har følelser, og hun vektlegger disse aspektene ved seg selv. Chandramukhi understreker at livet hennes har fått en ny religiøs dimensjon, og at hun nå omtales som *devadāsī*. At Chandramukhi omtales som en *devadāsī*, gjenspeiler hennes liv som danser og den sterke hengivenhet og selvoppofrelse hun har til Devdas. I likhet med *devadāsī*ene, som vier sitt liv i tjeneste til gud, vier Chandramukhi sitt liv i tjeneste til Devdas. Chandramukhi har gitt opp yrket som kurtisane, og lever på penger som hun har tjent. Denne gangen bruker Chandramukhi ordet *farištā*, engel, når hun omtaler Devdas som en frelserskikkelse i form av en engel. Ifølge McGregor (1993) betyr *farištā* 'engel' eller 'profet' (McGregor, 1993: 677). Engler er fremtredende i blant annet kristendom, jødedom og islam, hvor de blir forstått som overnaturlige åndevesner og guds sendebud (Kværne & Vogt, 2002:96-97). I hinduismen har man ikke noe man kaller engler, men ifølge *Vedane* er verden styrt av overnaturlige åndevesner, *devaer*. *Deva* betyr egentlig 'himmelsk lysvesen' og trenger ikke nødvendigvis betegne gud. Begrepet *deva* dekker alt som omfatter det overnaturlige med en overlegen opprinnelse eller status slik som figurer, former, prosesser, følelser, sang og bøker (Klostermaier, 1994:130-132). Når Chandramukhi bruker ordet *farištā* i stedet for *deva* er det for å vektlegge at hun snakker om en person og en frelserskikkelse, samtidig som hun tillegger denne skikkelsens overnaturlig kraft. Selv ser hun seg som en tilbeder, og åndelig gift med denne personen da hun omtales som *devadāsī*. Dermed opprettholder filmen forestillingen av Devdas som en messiasskikkelse.

Paro gjenkjenner ikke sin kjærlighet for Devdas i Chandramukhis følelser. I stedet fokuserer Paro på Chandramukhi som følelsesløs og uren. Paro beskriver *koṭhāen* som et helvete, og at Chandramukhi må ha svindlet til seg alle pengene til Devdas. Paro tilbyr å betale Chandramukhi for å gi slipp på Devdas. Chandramukhi er ikke interessert i materielle goder eller penger og svarer Paro:

Chandramukhi: How strange. The very Paro that drove Dev to insanity wants to buy him. And what may you have to offer me? Can you offer social recognition? Can you possibly make him love me? Or make it possible that I may touch him, just once? Dreams, longing, hope, that is what he has kindled in my heart. Might you make them come true? Can you? No, you cannot deliver. And I will not give you Dev Babu.

Chandramukhi finner det underlig at Paro, som nærmest har drevet Devdas til følelsesmessig galskap, *unmāda*, nå ønsker å kjøpe ham tilbake. Undringen skyldes at kjærlighet og følelser er ikke noe man kan kjøpe, men som gies ubetinget. Chandramukhi vet at Paro ikke har

mulighet til å forandre den sosiale stigmatiseringen og fordømmelse rettet mot Chandramukhi og kurtisaneyrket. Paro kan heller ikke endre Devdas' følelser for Chandramukhi eller gi henne tillatelse til å gi ham fysisk omsorg og nærhet.

Chandramukhi befinner seg i en tilstand av *śṛṅgāra*, kjennetegnet av drømmer, lengsel og håp. Chandramukhi lengter i sin forelskelse etter å oppleve *śṛṅgāra* hvor Devdas gjengjelder hennes følelser. Tilstanden av *śṛṅgāra* som Chandramukhi befinner seg i, ligger nært opp til å oppleves som *karuṇa*, i dette tilfellet kjærlighetssorg. På grunn av optimismen hun uttrykker vil ikke *śṛṅgāra* gå over til å bli *karuṇa*. Chandramukhi er ikke villig til å gi slipp på sine følelser for Devdas, og Paro reagerer med å minne Chandramukhi om kurtisanens tilhørighet i samfunnsordenen. Paros egentlige mening med besøket er ikke å hente jord til Durgā-pūjā, men å finne Devdas og rømme vekk sammen med han. Hun er ikke lenger opptatt av å følge hva som oppfattes å være hennes *dharma*. Derfor er det mulig å tolke hennes oppførsel som om at hun selv befinner seg i en tilstand av *unmāda*. Paros følelser, begjær, lengsel og bekymringer for Devdas overstyrer hennes egenplikter, *svadharma*.

Paro: And I will take him away and no one is stopping me. Not you, not social sanction, not even Dev. Not to forget, courtesans aren't destined to have husbands.

Chandramukhi: [ler] Courtesans have no destiny, lady.

Kurtisaneyrket gir sjeldent mulighet til å inngå et giftemål, og som kurtisane står Chandramukhi utenfor den vanlige samfunnsordenen. I hinduismen er giftemålet og morsrollen knyttet til ekteskapet, og ansett av de fleste å være kvinnens viktigste livsmål. Chandramukhi kan derfor si at en kurtisane ikke har en skjebne for sannsynligheten for at hun blir gift er liten. Paro og Chandramukhi bruker ordet *taqdīr* som betyr 'forutbestemmelse' eller 'skjebne' (McGregor, 1993: 432). Ifølge Klostermaier (1994) er en vestlig forståelse av skjebne knyttet til at gud eller det guddommelige har bestemt på forhånd hvordan livsløpet til en person vil utarte seg. Når en skjebne er bestemt, så er den uforanderlig både av personen skjebnen angår og av det guddommelige selv. I hinduismen blir skjebne knyttet til en forestilling om *karma*, handlinger, og til gjenfødelse. *Karma* kan påvirkes og blir ikke ansett for å være uforanderlig. Noen hinduer mener *karma* kan nøytraliseres gjennom religion. Gjennom gode og dårlige handlinger kan en person forbedre eller forverre sin *karma*. Hinduismens sykliske verdenssyn bestående av gjenfødsler, skapelser og ødeleggelser av universet, dette gir en mulighet for at handlinger utført i tidligere og nåværende liv knyttet til personlige valg og handlinger, har innvirkning på den enkeltes skjebne (Klostermaier, 1994: 216).

Ifølge *Upaniṣadene* er kroppen kilden og utgangspunktet for *karma*. Verden består av motsetningspar, *dvaṁdvaer*, slik som varm og kald, fødsel og død og kropp og sjel. På grunn av at verden består av disse motsetningsparene er det de som vil hevde at det ikke er mulig å oppnå en ren og evig lykketilstand. Kroppen er en del av den fysiske verden og kan ikke skilles fra *dvaṁdvaer*. Frigjøring fra gjenfødselsyklusen innebærer å fri seg selv fra motsetningsparene. Denne frigjøringen er kun mulig gjennom en atskillelse av det dødelige fra det udødelige, det endelige og det uendelige, og kroppen og dens tilhørende *karma*, fra sjelen, *ātman* (Klostermaier, 1994: 217).

Upaniṣadene tilbyr kun én frigjøringsvei. Den er vanligvis forbeholdt en elite som har mulighet til å frasi seg alle samfunnsplikter og vie seg til oppgaven om å frigjøre seg selv fra *dvaṁdvaene*. For mange hinduer blir løsningen å opparbeide seg *puṇya*, religiøs fortjeneste. Religiøs fortjeneste oppnåes ved å delta på pilegrimsreiser, gi almisser, bønn, utføre ritualer og gjennom gode handlinger. Denne fortjenesten oppfattes som å gi mulighet til å få tilgang til himmelen, og gir dermed en større sjanse for å bli godt gjenfødt. Gjennom en god gjenfødelse kan man kanskje oppnå og bli født inn i eliten som vier livet til frigjøring fra gjenfødselsyklusen (Klostermaier, 1994: 217).

Purāṇane, i motsetning til *upaniṣadene*, forener vedantisk lære og folkelige tradisjoner med et løfte om frigjøring fra gjenfødelse gjennom tilbedelse av gud eller av gudebilder. Gjennom hengivelse kan *bhaktaen* oppnå guds nåde hvor guden selv påtar seg tilbederens *karma* og innfrir løftet om frigjøring fra gjenfødelse (Klostermaier, 1994: 217).

At en kurtisane ikke har skjebne kan ut fra et ortodokst synspunkt være riktig ut fra *karmalæren*. Kurtisanen og hennes handlinger blir oppfattet som urene, og som kvinne følger hun ikke den korrekte *strīdharmā*. *Karma* er foranderlig og Chandramukhi understreker at hun er blitt en religiøs kvinne, omtalt som en *devadāsī*. Chandramukhi har forandret livsstil og gjennom religion prøver hun å gjøre opp for sine tidligere synder og handlinger. Chandramukhi har tatt et valg som kan gi henne *puṇya* og også forandre hennes *karma*.

Da Chandramukhi nekter å gi slipp på Devdas mister Paro beherskelsen og begynner å lete i *koṭhāen*. I det hun åpner soveromsdørene stivner hun til. Midt i rommet står en statue av Kṛṣṇa med en fløyte i hånden, og rundt halsen har statuen en blomsterkrans. Rundt statuen står det lamper og røkelse noe som tyder på at *pūjā* har vært utført, mens blomsterkransen, *puṣpamālā*, rundt Kṛṣṇas hals er et offer fra Chandramukhi for å fremheve hans skjønnhet.

Chandramukhi bryter Paros stillhet med å forklare at hun ser Devdas overalt, i flammen i lampene, i foldene på sengen, i det halvfulle glasset. For henne kjenner hun fremdeles lukten av ham i luften. Hun tilbyr Paro alt sammen. Paro innser at Chandramukhi elsker Devdas og sier:

Paro: Do you love Dev so dearly?

Chandramukhi: I only worship him.

Paro: Now I'm assured that Dev isn't lonely anymore.

Chandramukhi beskriver Devdas nærvær som transendent da han for henne er en del av alle tingene i rommet. På samme måte beskrives Rādhās forelskelse, hvor hun opplever å minnes Kṛṣṇa i alt hun ser. Paro forandrer nå sin holdning til Chandramukhi, og glemmer den sosiale stigmatiseringen som omgir henne som kurtisane, og ser en følende og hjertevarm kvinne. De to kvinnene likestilles gjennom sin kjærlighet til Devdas. Når Chandramukhi svarer Paro at hun kun ønsker å tilbe Devdas, er dette en parallell til Paros egen kjærlighet for Devdas, og de to kvinnene bindes sammen gjennom sin kjærlighet til den samme mannen. Paro har selv uttalt at det eneste i livet hun ønsket var å tilbe Devdas. Devdas fremstilles enda en gang som en Kṛṣṇa-skikkelse, og gjennom Chandramukhi uttalelse, og statuens nærvær i rommet knyttes Devdas og Kṛṣṇa sammen. I filmen blir *śṛīgāra rasa* forbeholdt Paro og Devdas da deres følelser for hverandre er gjensidige. Chandramukhis følelser for Devdas blir forstått som tilbedende, og i retning av et forhold mellom gud og en *bhakta*. På denne måten kan man tolke Chandramukhi med sin sterke forankring i dans, sang og poesi med likheter til dikterhelgenen Mīrābāī som viet sitt liv til *bhakti* og Kṛṣṇa.

Prinsippet om *karma* gjør det mulig for Chandramukhi å oppnå religiøs fortjeneste gjennom tro og tilbedelse. Religion er forstått som en mulighet for å bote for tidligere handlinger som oppfattes som urene eller syndige. *Bhakti* forstås som et lidenskapelig forhold mellom tilbeder og gud. I *gauḍīya visnuisme* er et lidenskapelig forhold mellom menneske og det guddommelige ansett for å være fritt for lover. Det er et spontant forhold som overgår både tradisjon og moral. *Bhakti* oppfattes som å være den fremste vei til frelse og frigjøring, og den mest tilfredsstillende metoden både for gud og mennesket. I *bhakti*-teologi blir dette ansett for å være en sannhet og relatert til en overbevisning om at *bhakti* er menneskets *svadharma*, og bare gjennom *bhakti* kan man innse sine egentlige plikter, *dharma* (Kinsley, 1975:63-64).

Paro og Chandramukhi representerer et motsetningspar, *dvaṃdva*, hvor de to kvinnene forstås som ren og uren, jomfru og seksuell aktiv. Begge kvinnene kan overstige en slik kategorisering gjennom forståelsen av *bhakti*, da deres kjærlighet betegnes som spirituell og

ekte og dermed kan begge oppfattes som rene. Gjennom deres lidenskapelige forhold til Devdas, forstått som en metafor på Kṛṣṇa, vil både Paro og Chandramukhi innse hva som er deres egentlige *svadharma*.

Før Paro forlater *koṭhā*en ber hun om jord til Durgā-pūjā fra Chandramukhis dørstokk. Til gjengjeld gir Paro ett av armbåndene hun fikk i gave fra Devdas til Chandramukhi. De to kvinnene skilles som venninner, og Paro inviterer Chandramukhi til å komme til palasset i Manikpur og feire Durgā-pūjā.

Scene 13 – Durgā-pūjā

Chandramukhi besøker Paro under Durgā-pūjā. Paro har akkurat ofret blomster til Durgā og utført *ārati* i det hun får øye på Chandramukhi.

Durgā-pūjā er en ni dager lang religiøs festival som feires over hele India. Spesielt i Bengal-området er denne festivalen viktig. Her utføres det både private og offentlige *pūjā*er. Lenge har rike familier, *zamīndār*er, adelige og kongelige konkurrert om hvem som har den mest utsøkte feiringen av gudinnen Durgā. Rodrigues (2003) sier at under den offentlige feiringen av gudinnen intensiveres atmosfæren rundt tilbedelsen av gudebildet. Familiemedlemmer, venner, slektninger, naboer og andre inviterte gjester, men også uinviterte gjester, kan delta under *pūjā*en. Størst deltakelse finner sted under matofferet, *prasāda*, blomsterofferet, *pushpāñjali*, og ildofferet, *ārati*. I tillegg til disse ofringene er religiøs allsang, teater med religiøse temaer og fremføring av musikk viktig (Rodrigues, 2003: 29).

Mat ofres til guddommen, og etter at guden har fordøyd maten og velsignet den med sin kraft, blir maten gitt tilbake til tilbederne. Denne velsignede maten, *prasāda* inneholder hellig kraft, og ved å spise den velsignede maten får man selv ta del i den guddommelige kraften (Jacobsen, 2003:67). Matoofferet er ikke tatt med i filmen, men både blomsterofferet og ildofferet innleder Durgā-pūjā scenen.

Blomsterofringen, *pushpāñjali*, er en åpen aktivitet hvor tilbedere renser hendene med vann og får utdelt rituelt rensede blomster. Presten, som leder ritualet, velger et passende sanskritvers for anledningen og de fremmøtte tilbederne gjentar verset unisont mens de kaster blomster over gudinnen (Rodrigues, 2003:29).

Ildofferet, *ārati*, utføres av presten og finnes i de fleste former for *pūjā*. Ilden som føres foran guddommen velsignes og fylles av gudens godhet og nåde. Etter at ildofferet er over, går presten rundt med lampen hvor tilbederne holder hendene opp mot flammene og tar

seg så foran øyene og beveger hendene nært inntil ansiktet og over hodet. Når tilbederne tar hendene bort til flammene overføres gudens kraft til dem og fjerner moralske urenheter og kan gi en opplevelse av hellighet (Jacobsen, 2003:223).

Paro har nettopp utført både *pushpāñjali* og *ārati* og fremstår som rituelt rensset og fylt med guddommelig kraft i det hun får øye på Chandramukhi. Paro gir Chandramukhi en varm velkomst, og i samme øyeblikk passerer Badi Ma. Badi Ma spør Paro hvem hun prater med, og Paro blir nødt til å lyve da en prostituert ikke vil være velkommen i Chowdhury-familiens respektable hjem. Paro introduserer Chandramukhi som en venninne fra Calcutta. Igjen vektlegges dualiteten mellom Paro som ren, og Chandramukhi som uren. Chandramukhi viser motvilje mot å bli værende i palasset fordi hun frykter å bli avslørt som kurtisane. Motviljen bygger på en følelse av skam, *vrīdā*, som grunner i å ha utført handlinger som blir sett på som uetiske. Ved samhandling med andre som blir ansett for å være rene, vil den urene personen føle seg skamfull for sine handlinger (*Nāṭyaśāstra*, kap.7, 57-58; 133-134). Chandramukhis motvilje mot å tilbringe tid i palasset er både for å beskytte seg selv og Paro. Chandramukhi prøver å trekke seg vekk fordi en avsløring av hvem hun egentlig er vil ha negative konsekvenser for begge kvinnene. Paro klarer tilslutt å overtale Chandramukhi til å bli værende ved å si at under feiringen av Durgā-pūjā skal de glemme sine plikter, og gjennom sang og dans skal de føle seg levende, frie og lykkelige i håp om at deres glede vil føre Devdas tilbake til dem.

Kali Babu står i bakgrunnen og overhører samtalen mellom Chandramukhi og Paro. Det legges opp til et konfliktfylt spenningsmoment i scenen. Tilskueren kan ane en kamp mellom det gode og det onde. Chandramukhis motvilje og skam kan gi publikum en følelse av frykt, vel vitende om at Chandramukhi kommer til å bli avslørt. Dette gir ikke noen umiddelbar fryktfølelse, men mer en følelse av at man er uvitende over hva som kommer til å skje og derfor blir *bībhatsa* dominerende i denne fryktfølelsen. Følelsen av frykt blir helt borte i det sang- og dansenummeret begynner.

Dans- og sangscenen innledes med *ululi*, synet av røde vegger dekket med lamper og et kort blikk av Durgā. Tilskuerne får en rask *darśana* av gudinnen, samtidig som *ululi* markerer at dette er en viktig begivenhet under Durgā-pūjā. Hylene og den korte *darśana* kobler kvinnene til gudinnen. Det er bare kvinner til stede og alle tilskuerne er kledd i hvitt og rødt. Den hvite fargen symboliserer renhet, mens den røde fargen representerer gudinnen, livskraft og fruktbarhet.

De to heltinnene er nesten helt identisk kledd i hvite sarier med border i rødt og gull. Begge er overstrødd med smykker og juveler. Likheten mellom Chandramukhi og Paro er ikke bare utseendemessig, men også deres bakgrunn er lik. Begge er de lært opp i sang, dans og poesi. Paro og Chandramukhi kobles sammen som en Rādhā- og en Mīrābāī-skikkelse gjennom å representere *bhakti*tradisjonen og være tilbedere av samme gud. Ifølge Hawley og Juergensmeyer (1988) finnes det områder i India hvor templer er dedikert til Mīrābāī, og hvor hun har oppnådd en guddommelig status. For en del hinduer er både Mīrābāī og Rādhā forstått som Kṛṣṇas ektefeller (Hawley og Juergensmeyer, 1988:121- 122). Paro og Chandramukhi er som representater for *bhakti* med på å vise til ulike karakterer ved gudinnen og det guddommelige. Visuelt sett forsterkes dette ved at Paro og Chandramukhi likner på to tvillinger ved siden av hverandre, og er slående like med moderne ikonografiske fremstillinger av gudinner som Pārvatī, Lakṣmī og Rādhā.

Durgā-pūjā varer de fleste steder i India normalt i ni dager, mens i Bengal fortsetter feiringen til *ekādaśī*, den ellevte dagen. Ifølge Rodrigues (2003) feires *ekādaśī* i Bengal med forestillinger med sang og dans som en avslutting på Durgā-pūjā, også kalt for Vijayā Sammilini. Feiringen relateres til Rāmas kamp mot demonen Rāvaṇa, da Rāma utførte *pūjā* til gudinnen for å sikre seg hell i kampen. Etter kampen var over, feiret Rāma seieren med en stor festival (Rodrigues, 2003:67-68). Sang og dans er viktige elementer i mange religiøse festivaler, også i Durgā-pūjā. Filmens sang- og dansescene forstås som å være til ære for Durgā.

Sangen og dansen er energisk. Sangen som fremføres i filmen er en kjærlighetserklæring hvor begge heltinnene uttrykker hvordan alt minner dem om "ham", underforstått Devdas. Chandramukhi priser Paro for hennes medmenneskelighet, omtanke og renhet, mens hun selv anser Paro som en kvinne hun aldri kan leve opp til. På denne måten blir Paro fremhevet som et ideal. Paro gir uttrykk for at Chandramukhi bør gifte seg med Devdas og ta vare på ham. Paro likestiller kjærlighetsaspektet som binder de to kvinnene sammen, og dermed mener hun at Chandramukhi er verdig til å gifte seg med mannen hun elsker.

Rett etter at sang- og dansescenen er over, bryter Kali Babu applausen fra tilskuerne og avslører Chandramukhi som kurtisane. Stillheten brer seg i forsamlingen og Paro blir spurt om dette er riktig. Paro blir helt stille, mens Chandramukhi blir den som må forsvare seg. Det første som vektlegges er statusen til de to heltinnene, den ene oppfattet som adelig og ren, mens den andre er prostituert og uren. Paro forblir stille under hele samtalen. Hun er klar over

at hun har brutt regler for hva som er sosialt og religiøst akseptabelt. Paros stillhet kommer av frykt, *bhaya*, og skam, *vrīdā*, fordi hun har gjort noe som blir ansett som galt. Hun kan derfor forvente seg å bli straffet for sine handlinger. Paro har brakt inn et urent element i det som forstås som en del av en ren verden. Alle som er til stede er av høyere klasse. I det hinduiske samfunnet er man svært nøye på renhet og urenheter knyttet til høy- og lavklasse. Chandramukhi, som er lavklasse er uren, og skal ikke omgås sosialt eller religiøst med høyklasse. Sosialt sett blir det heller ikke akseptert at adelige har prostituerte i sin omgangskrets.

Chandramukhi kritiserer adelen og deres nære forhold til de prostituerte og *koṭhāen*. Vel vitende om at barn adelige aner av fødes av kurtisaner, og vokser opp i *koṭhāen* og blir en del av dens sosiale system. Badi Ma vektlegger at selv om kurtisanen besøkes av adelige menn gir det henne ingen sosial status eller forsoning i samfunnet. Chandramukhi forsvarer Paro, og vektlegger hennes kjærlighet, medmenneskelighet og omsorg for andre, og evnen til å se mennesker som følede vesener og ikke rene eller urene.

Chandramukhi: ...But why should the lady be embarrassed? If she spoke a few kind words to me, it's because she considers me human. [snur seg mot Kali Babu] He who frequents the alleyways of disrepute ought to be ashamed. The very dens littered with trophies of the lust of his forefathers. Have you thought? You might have a sister somewhere in the brothels. Why sister? You might even be visiting your daughter's...

Kali Babu mente at avsløringen av Chandramukhi skulle gi ham en mulighet til å ta hevn, og få overtaket på Paro, Devdas og Chandramukhi. Chandramukhi snur situasjonen, og Kali Babu mister beherskelsen. I det Kali prøver å slå Chandramukhi, stopper hun ham og slår tilbake. Samtidig uttrykker Chandramukhi at kurtisanen er ikke uten kraft da de er med å gi gudinnen hennes krefter.

Chandramukhi: In the soil at the courtesans doorstep is moulded the image of the goddess. The soil isn't impotent. Now ends the farce.
[Henvender seg til Paro] I return, Lady, back to my world of the disreputable alleys where I might someday find Dev Babu again. Farewell.

Gråtende forlater Chandramukhi palasset, men før hun går uttrykker hun et håp til Paro om at Devdas en dag skal dukke opp i *koṭhāen*. Chandramukhis håp er fremdeles forbundet med *śṛṅgāra*, tross den nedstemte situasjonen. Sangen og dansen uttrykte gleden, livskraften og håpet som er til stede i begge kvinnenens tilstand av *śṛṅgāra*. Det ligger derfor fremdeles en mulighet for *śṛṅgāra* mellom Chandramukhi og Devdas.

Scene 14 - Paro straffes

Om kvelden må Paro forklare seg for Bhuvan og Badi Ma. Paro møter Kali Babu som nettopp har snakket med Bhuvan. Han innrømmer at det var feil av han å avsløre Chandramukhi, men informerer Paro om at han har fortalt Bhuvan og Badi Ma om forholdet mellom henne og Devdas.

Rommet som Paro, Bhuvan og Badi Ma befinner seg i er rødt, det er dempet belysning, og Bhuvan starter med å spørre om Devdas:

Bhuvan: I would like to know...

Paro: Who Devdas is? Devdas is a childhood friend, he was body, I was soul [Paro stiller seg foran lampen sin som står på en pidestall] "He is my love and he is my vanity and he is with me, always".

Paro fremstiller forholdet mellom henne og Devdas hvor hun er sjelen og livskraften, mens Devdas er det materielle og manifeste. Paro uttrykker at hun er *śakti* når hun sier at hun er sjelen og Devdas er kroppen. Dette utsagnet forsterkes visuelt gjennom det røde rommets farge som igjen henspiller til gudinnen, hennes livgivende kraft og *śakti*. Den brennende lampen som står foran Paro er opphøyet på en pidestall og skiller seg ut fra de andre lampene og dermed signaliserer at den er spesiell. Paro understreker at Devdas alltid er med henne hvor enn hun er, han er altså en del av henne gjennom *śṛīgāra*, og han fyller hennes tanker og følelser, hennes univers. Flammen og lampen representerer Paro og Devdas som en helhet og som en kraft bundet sammen gjennom *śṛīgāra*.

I vishnuisme og shivaisme blir *śakti* forstått som en kvinnelig skaperkraft, men likevel er den del av en guddommelig enhet som består av både det mannlige og det kvinnelige. *Śakti* blir fremstilt som en gudinne som tilbes sammen med guden som oppfattes som hennes ektemann, men hun kommer ofte i bakgrunnen av den mannlige guden. Dette skiller seg fra shaktismen hvor tilbedelsen av gudinnen er sentral. *Śakti* forstås som det høyeste prinsipp, en kvinnelig skaperkraft som skaper, opprettholder og ødelegger universet. Gudinnen er den høyeste og ytterste virkelighet i form av *brahman*, hun er skaperkraften, *śakti*, materien universet skapes av, *prakṛti*, og den som tilslører virkeligheten slik at vi ikke vet hvordan den egentlig er, *māyā*. Hun er også beskytter og frelser (Jacobsen, 2003: 153). I shaktismen står gudinnen i en særposisjon og hun er ikke avhengig av en mannlig motpart slik som i vishnuisme og shivaisme.

Bhuvan reagerer på Paros erkjennelse om kjærligheten hun har til Devdas og sier:

Bhuvan: Do you realise what you are saying?

Paro: Same as you told me: "You are the lady of the manor, the mother of my children. No doubt. But Subhadra I can never forget".

Bhuvan: Subhadra was my wife.

Paro: Subhadra was your first love. Devdas is mine. First love, like years can never be obliterated.

Paro ser sin rolle i Chowdhury-husholdet som en tjener. Bhuvan giftet seg med Paro fordi han trengte noen til å passe barna og til å styre huset. Mellom Bhuvan og Paro er det *dharma*, og ingen erotisk kjærlighet, *śṛṅgāra rasa*. Bhuvan har tidligere gjort det klart for Paro at han ikke ønsker en seksuell relasjon med henne. Paro er bundet til Chowdhury-familien gjennom plikt, *dharma*. Plikt og følelser blir enda en gang satt opp mot hverandre som motsatte kategorier. Paro forsvaret sine følelser, og Bhuvans valg, med at den første kjærlighet i form av *śṛṅgāra rasa*, ikke er en tilstand som forsvinner. Paro legitimerer Bhuvans seksuelle avholdenhet og sitt kjærlighetsforhold til Devdas. På grunn av Bhuvans seksuelle avholdenhet mot Paro fremstår hun fremdeles som jomfru. Paros karakter er splittet fordi hun i rollen som mor og hustru er forpliktet gjennom ekteskapet til å utføre sin *dharma*, men som jomfru fremstår hun som følelsesmessig ren og gjennom kjærlighet blir hennes følelser tilhørende Devdas. Badi Ma bryter inn i samtalen og understreker at Paro glemmer sin *dharma*: "Parvati, you are forgetting. You are the lady of the manor." Paro svarer at: "Maybe that's the reason for my guilt. I'll accept any penalty you decree." Badi Ma vektlegger at Paro som husets frue må følge *dharma*, som forstås som å ha forrang foran følelser. Mange hinduer anser *dharma* som en måte å opprettholde sosial orden. Ved å ikke gjøre sin *dharma* kan man få en dårligere gjenfødelse og samtidig undergrave samfunnsordenen. Når Paro uttrykker at hun har skyldfølelse, er det fordi hun vet at hennes plikter ikke er overholdt. Igjen brukes *vṛidā* som grunnlaget for skyldfølelsen, og Paro sier seg derfor villig til å påta seg straff på grunn av hennes manglende evne til å utføre sine plikter.

Paros straff blir at hun aldri kan forlate palasset. Hun er en fange i eget hjem. Palassets utforming er som et fort med få vinduer som igjen gir et forsterket inntrykk av et fengsel. Palasset er en sterk kontrast til Paros barndomshjem. Det fargerike barndomshjemmet minnet om en luftig hage og gav en følelse av frihet. Palasset gjenspeiler Paros situasjon hvor hun er bundet i en situasjon som gift kvinne, hustru og mor som krever at hennes følelser for Devdas undertrykkes.

Badi Ma prøver å slukke Paros lampe, men Paro stopper henne og holder hånden beskyttende over lampen. Badi Ma mener at Paros følelser er en trussel mot Chowdhury-familliens ry og høye posisjon i samfunnet og forstår betydningen av lampen "Devdas". Paro holder en beskyttende hånd over lampen som om hun beskytter kjærligheten mellom henne og

Devdas. I palasset blir lampen Paros eneste håp og forbindelse med Devdas. Paro tar lampen av pedestallen, og holder den beskyttende i sine hender og forlater rommet.

Scene 15 - Devdas aksepterer Chandramukhi

Devdas har returnert til Calcutta. Han er sammen med Chunnilal ute på byen og fester. Chandramukhi kommer rett fra tempelet da hun møter Devdas.²⁸ Devdas faller plutselig syk om, og han blir brakt til *koṭhā*en. Chandramukhi tilkaller en lege som forteller at Devdas ikke må innta alkohol, da dette vil føre til hans død.

Chandramukhi foran tempelet minner enda en gang om *pūjārīnī*-skikkelsen. Inne i tempelet er det mulig å skimte *Rādhā* og *Kṛṣṇa*. Igjen refereres det til disse gudene, og derfor virker det ikke tilfeldig at Devdas og Chandramukhi gjenforenes i sang og dans, slik *Kṛṣṇa* og *gopī*ene ofte fremstilles. Chandramukhis lekende og ertende oppførsel mot Devdas, og fremstillingen av henne som en *pūjārīnī*-skikkelse setter henne enda en gang opp som en parallell til Paro. Chandramukhi møtter Devdas foran tempelet rett etter å ha utført *pūjā*. Paro utførte også *pūjā* før hun og Devdas ble gjenforent. Filmen gir direkte referanser til Paro gjennom Chandramukhis oppførsel og utseende og for å vise at de to heltinnene innehar de samme kvaliteter og karaktertrekk. Likhetene mellom Paro og Chandramukhi vektlegges, og er en nødvendighet for at Devdas skal kunne akseptere Chandramukhi.

Chandramukhi pleier Devdas, og han blir etter hvert edru og holder seg unna alkohol. En kveld Devdas og Chandramukhi er alene oppdager Devdas armbåndet Chandramukhi fikk i gave av Paro da hun hentet jord til *Durgā-pūjā*.

Devdas: How did you find my Paro?

Chandramukhi: If love be personified Paro would be the being, hers the very heart.

Devdas: Forbidden though it is, I always end up with a metaphor about eyes. One Paro and one, Chandramukhi. One, sentimental, vivacious and you, how delicate how demure.

Chandramukhi: She is fickle, like a doe, gushing like a river, the liar, the butterfly, the Moon and you?

Devdas: Poems? Ballads? Some tears, sometimes fire.

Chandramukhi: Everyone loves her.

Devdas: And you, unloved by all saves me?

Devdas oppfatter armbåndet som et budskap, og vet nå at de to kvinnene har møtt hverandre. Før Paro og Devdas dro fra hverandre etter Narayans død spurte Devdas om Paro kunne finne ham en kone. Armbåndet Chandramukhi har på seg er identisk til armbåndet Devdas gav Paro i forlovelsesgave. For Devdas blir dette et budskap om at Paro har godkjent Chandramukhi som verdig hans kjærlighet. Under *Durgā-pūjā* uttrykte også Paro at Chandramukhi burde

²⁸ Deler av denne scenen er en sang og dansescene.

gifte seg med Devdas. Sosialt er et ekteskap mellom Devdas og Chandramukhi en umulighet, men scenen vektlegger den følelsesmessige betydningen. Devdas aksepterer Chandramukhi, og han erklærer sin kjærlighet til henne.

Paro beskrives av Chandramukhi som *śṛṅgāra* personifisert. Beskrivelsen av Paro understreker hennes karakter som livlig, grasiøs, vakker, følsom, dydig, sterk og full av livskraft. Devdas sammenlikner Chandramukhi og Paro gjennom å fremstille dem som to øyne som utgjør et par. Likheten mellom de to kvinnene vektlegges enda en gang, og selv om hvert ”øye” er forskjellig så er dette ”øyeparet” likt gjennom *śṛṅgāra*. Hvis Chandramukhi besitter de samme egenskapene som Paro vil det også bety at hun er *śṛṅgāra* personifisert. *Śṛṅgāra* er gjensidige følelser mellom to personer, og følelser er noe som er felles for alle mennesker og avgrenses ikke av samfunnsordenen. Som en personifisering av *śṛṅgāra* fremstilles Chandramukhi med den samme spirituelle kjærligheten for Devdas som Paro.

Stemningen mellom Devdas og Chandramukhi er *śṛṅgāra rasa*. Selv om den erotiske og seksuelle stemningen er fraværende i denne scenen, så vektlegges det følelsesmessig aksept, gjensidige følelser og kjærlighet som er innbefattet i konseptet om *śṛṅgāra*. I det øyeblikk Devdas aksepterer Chandramukhi, oppfylles hennes håp og ønske om å bli elsket av den ene mannen, og ikke av alle menn. Chandramukhi opplever hva en hver kurtisane ønsker mest i livet, å bli elsket for sin person og ikke sin kropp. Chandramukhi oppfyller i dette øyeblikket filmkurtisanens viktigste kriterie, følelsesmessig renhet og hengivelse til én mann.

Øyeblikket for aksept blir derfor oppfattet som et øyeblikk av *śṛṅgāra rasa*, men *śṛṅgāra* blir kortvarig. Devdas er innforstått med at han er døende og han ønsker å forlate Chandramukhi, da han ikke ønsker å utsette henne for sin egen død. Devdas er bundet til Paro gjennom løftet han har gitt henne, og hans følelser hører først og fremst henne til. Devdas ønsker å reise rundt i India for å finne seg selv, og han ber Chandramukhi om å få lov å forlate henne.

For Chandramukhi er det et stort offer å måtte gi fra seg mannen hun elsker når *śṛṅgāra* endelig er blitt oppfylt. Chandramukhi og filmens handlig følger en oppfatning om hva som kan oppfattes å være riktig ut fra etikk og forventinger i samfunnet. Ifølge Virdi (2003) finnes det en Lakṣmaṇa -linje rundt indiske kvinner i film og i samfunnet forøvrig. Lakṣmaṇa -linjen refererer til en hendelse i *Rāmāyaṇa* hvor Sītā spør Lakṣmaṇa om hvor langt hun kan gå utenfor hjemmet, og han tegner en sirkel på bakken rundt henne som avgrenser hennes handlingsområde. Linjen forstås å omringe alle kvinner, og viser til hvilke grenser hun skal befinne seg innenfor både i moralsk og seksuell utfoldelse. Denne mytiske

linjen blir ifølge Virdi opprettholdt av indisk film, og er en del av samfunnets forestillinger om hvilke grenser og oppførsel som forventes av kvinner (Virdi, 2003:126 -136). En overskridelse av denne linjen aksepteres ikke i film, og heller ikke i samfunnet for øvrig. Når filmkurtisanen endelig finner mannen hun elsker, må hun straffes for sine tidligere handlinger. Ellers vil dette bli ansett for å være et brudd på hva som oppfattes som korrekt oppførsel for kvinner. Hennes følelsesmessige renhet er ikke nok til å redde henne sosialt. Filmkurtisanen gir alltid opp, dør eller blir forlatt av mannen hun elsker. I samsvar med rådende samfunnsnormer hvor brudd på rådende moral og etikk må straffes, blir slike brudd straffet i Bollywood-filmenes verden med å måtte gi avkall på den man elsker, eller at man må dø.

Śrīgāra blir derfor en kilde til *karuṇa*, sorg, i denne scenen. Devdas forlater Chandramukhi for alltid og det er en viten om at han er i ferd med å dø. Død vil ifølge Nāṭyaśāstra alltid føre til *karuṇa*, og selv snakk om død kan føre til en følelse av *karuṇa*. Det er mulig å spørre seg om det er bedre å leve i uvitenhet om den man elsker er død, eller å være tilstede når personen dør? Chandramukhi besvarer spørsmålet gjennom å uttrykke at hun har fått oppfylt det høyeste ønske dette livet kunne tillate henne, å bli elsket. Kurtisanen uttrykker en samfunnsforståelse av at hun er en vare, følelsesløs, og likegyldig til kjøp og salg av sin kropp. Chandramukhi viser, som de fleste andre filmkurtisaner, at hun har følelser, verdier og moral, og at hun er villig til å ofre seg selv for andre. Når Devdas spør om lov til å forlate henne så er det fordi de ikke har en felles fremtid i storsamfunnet. Både Chakravarty (1993) og Dwyer (2006) understreker at i storsamfunnet er ekteskapet forbeholdt de rene, dydige og moralske, og kurtisanen blir ikke oppfattet til å være blant disse. På bakgrunn av dette har Chandramukhi oppnådd hva hun kan tillates innenfor sin sosiale ramme. Hun blir oppfattet som en person med følelser, uavhengig av hennes yrke blir hun elsket for den personen hun er, og hun elsker tilbake. Derfor kan Chandramukhi gå med på å ofre seg selv og sine følelser for at Devdas skal kunne oppfylle sitt løfte til Paro.

Chandramukhi: I have been given heaven and earth. Will we meet again?

Devdas: What the Judge of virtue and vice will pronounce for you I know not. But in the afterlife, should we meet I won't be able to renounce you.

Devdas gir til uttrykk at Chandramukhi kommer til å bli dømt når hun dør på bakgrunn av sine handlinger, dyder og feilgrep gjort i livet. Dette er i samsvar med tro på *karma*. I det Devdas gir avkall på Chandramukhi, kan det forstås i forhold til *āśrama*-systemet. Devdas er en brahmin, og i det siste livsstadiet forlater tradisjonelt mannen sin hustru og sin familie for å leve i skogen, eller reise rundt å leve som en hellig mann, *samnyāsin*. Devdas' reise og søken etter seg selv, med en visshet om at han er døden nær, kan i en overført betydning bli sett på

som å gi avkall på alt man er knyttet til for å oppnå status som en *samnyāsin*. I avskjeden hentydes det til at døden ikke er en endelig slutt, men at det finnes et liv etter døden. De fleste religioner hevder at det finnes et liv etter døden, og hinduismen er ikke et unntak. I hinduismen er gjenfødelse, *saṃsāra*, et begrep for hvordan alle levende vesener, også hele universet, blir gjenfødt om og om igjen. Døden er ikke en varig tilstand fordi sjelen eller selvet, *ātman*, fortsetter i en ny kropp etter døden. For noen hinduer er målet å bli gjenfødt i guds himmel, *svarga*, men dette ansees som oftest for å være en midlertidig gjenfødelse. For de fleste hinduer er målet å oppnå *mokṣa*, frelse fra gjenfødelse hvor sjelen blir ett med verdensaltet, *brahman*, eller blir ett med gud. *Mokṣa* kan også forstås som å bli gjenfødt i en bedre klasse eller sosial stilling enn det man var i dette livet. *Karma* utført i dette eller tidligere liv vil oppleves som resultater i senere liv, men det er ikke avgjørende for hvilken gjenfødelse man får. Årsaken til gjenfødelse er uvitenhet, *avidyā*, og fravær av guds nåde (Jacobsen, 2003: 26).

Devdas gir til uttrykk at både Chandramukhi og han selv kommer til å bli gjenfødt. Dersom de møtes igjen i et senere liv, så vil han ikke klare å gi avkall på Chandramukhi. Det gis ikke en sikker antydning til at frigjøring fra gjenfødelse er en mulighet, men at det er en sikkerhet at man blir gjenfødt.

Denne scenen bruker bevisst *śṛṅgāra* mellom Devdas og Chandramukhi for å få publikum til å føle *karuṇa*. Lykken for Chandramukhi er kortvarig, og scenen er preget av en blanding av kjærlig forening og smertefull avskjed. Ved å bruke Chandramukhis håp, lengsler og følelser for Devdas og la disse bli oppfylt i en tilstand av *śṛṅgāra*, blir effekten av Devdas' avskjed enda sterkere. *Karuṇa* blir den eksisterende følelsesmessige stemningen fordi avskjeden er varig og det er sikkert at Devdas er i ferd med å dø, og optimismen som finnes *śṛṅgāra* er dermed borte.

Scene 16 - Den endelige atskillelsen

Devdas reiser India rundt med tog mens hans fysiske tilstand stadig blir forverret av feberanfall. Dharmadas følger Devdas på reisen, og ber tilslutt om at reisen avsluttes og at Devdas oppsøker lege. Devdas nekter å avslutte reisen vel vitende om at han nærmer seg sin egen død.

Ifølge Mishra (2002) tolkes toget i tidligere filmatiseringer av *Devdas* som fremgang og modernisering av det indiske samfunnet (Mishra, 2002:28). I denne filmatiseringen av *Devdas* kan toget forstås som en metafor på heltens siste reis i verden. Devdas' fysiske og

mentale helsetilstand fremstilles som en selvdestruktiv kraft. Dette illustreres gjennom bilder av togets fyrrom hvor kull kastes inn på ilden. Devdas dødsønske grunner i hans uoppfylte kjærlighet til Paro. *Śṛīgāra* kan bli en destruktiv kraft når den ikke oppfylles i en forening. I filmen har *dharma* forrang foran følelser, og muligheten for oppfyllelse av *śṛīgāra* er ikke til stede. *Śṛīgāra* fremstår som destruktiv da lengsel og begjær etter en forening er umulig.

Devdas' reise og vissheten om at han er døden nær, kan tolkes inn i en kontekst om pilegrimsreise. Det geografiske India blir av de fleste hinduer oppfattet som et hellig land hvor byer, elver, templer og innsjøer er blant de elementene som utgjør helligsteder, *tīrthaer*. Disse stedene blir oppfattet som plasser hvor det er mulig å oppnå frelse og å få lettere kontakt med det guddommelige. Å avlegge hellige steder et besøk blir av mange hinduer ansett for å være et frelsesmiddel og en mulighet til å øke ens egen religiøse fortjeneste. Pilegrimsferder er sentrale ritualer og for noen hinduer er det å dø på et slikt hellig sted vel så viktig som å ha levd et godt liv. Måten og stedet man dør på kan derfor være av betydning for en hindu (Jacobsen, 2003: 196-198). Devdas gav et løfte om å dø hos Paro og han tenker å ære dette løftet. Derfor er det for han er det av største betydning hvor han dør. Hvis man forstår Devdas' reise gjennom India i et pilegrimsperspektiv vil det bety at han opparbeider seg religiøs fortjeneste for å oppnå frelse og frigjøring fra denne verden.

Devdas får en natt uventet besøk av Chunnilal i togkupeen. Chunnilal som ikke har sett Devdas på lenge ønsker å feire deres uventede møte og finner frem en flaske med alkohol. Devdas klarer ikke å motstå drikkepresset, noe som fører til en forverring av tilstanden hans. Devdas våkner om natten av feber og hosteanfall. Han går bort til en vask med et speil over og hoster opp blod. Etter hosteanfallet ser han seg selv i speilet. I samme øyeblikk faller Paro i en trapp, og fra arret i pannen renner det blod.

Da Devdas ser seg selv i speilet, er dette med på uttrykke tosidigheten i helten. Han har fremstått som rolig på tross av vissheten om at han er døende, men speilbildet uttrykker frykt og redsel. Denne frykten og redselen kan komme av uvisshet og uvitenhet om hva som venter etter døden. Devdas indre blødninger kommer til uttrykk hos Paro gjennom hennes ytre skade. I det Paro faller roper noen forskrekket: blod, som blir et verbalt uttrykk for hva Devdas selv ser i speilet, og et uttrykk for frykt. Det opprettes en forbindelse mellom de to hovedpersonene som gis et overnaturlig nivå som får utløp i de fysiske omgivelsene omkring dem.

En febersyk Devdas forlater toget på en stasjon nær Manikpur hvor Paros hjem ligger. Devdas erindrer løftet han gav Paro, og leier seg en hestevogn med kusk. Hele natten går med

til reise, og Devdas er fremme i Manikpur før soloppgang. I feberfantasiene på reisen til Manikpur har Devdas tilbakeblikk på hendelser i livet og ser for seg Dadi Ji, Narayan, kvelden da han forlot landsbyen og Paro.

Tilbakeblikkene refererer til at familien har vært rammeverket rundt Devdas' liv. Chandramukhi blir ikke tatt med i disse tilbakeblikkene, da de viser elementer som begrenser oppfyllelsen av *śṛīgāra* mellom Devdas og Paro. Devdas oppsummerer sine tanker og publikum kan høre hans stemme si: ”Babu-Ji said leave the village. Everyone said, leave Paro. Paro said, leave drinking. Now you say, leave this house. One day, He will say leave this world.” De samme ordene uttrykte Devdas i en tidligere samtale med Kaushalya. Det hele er en årsaksrekke hvor Narayan sendte Devdas fra landsbyen på grunn av utdanning. Paro ønsket at Devdas skulle slutte å drikke, den eneste måten han klarer å glemme sine egne følelser for henne. Alkoholproblemet fører til slutt til en misforståelse mellom mor og sønn som gjør at Devdas blir bedt om å forlate landsbyen for godt. Devdas fremstår som utstøtt, uelsket av sin egen familie og uten holdepunkter i verden foruten den eneste sikkerheten om at han en dag skal dø.

Devdas ankommer Manikpur tidlig om morgenen. Palasset ligger mørklagt og de store portene inn til palasset er lukket. Det er ingen mennesker eller dyr å se. Devdas har få krefter igjen og kusken spør hvem han skal møte i Manikpur. Det eneste Devdas klarer å hviske er: ”Paro, Paro, I'm here Paro”. I øyeblikket Devdas nevner Paros navn våkner hun. Paro går ut på balkongen da hun mener å ha hørt noen rope på henne.

Det mørke palasset og de høye portene gir et sterkt inntrykk av et massivt innestengt område avgrenset fra resten av verden. Mørket gir en dyster stemning, og viser til en uvitenhet om situasjonen som utspiller seg utenfor portene. Da Paro våkner tar hun med seg en lampe og vandrer gjennom mørke korridorer. I sine lyseblå klær ligner Paro på et grasiøst spøkelse. Blålig og blek i nattemørket blir inntrykket av Paro som fanget enda mer markant. Paro blir lenge stående på balkongen og se ut i natten med et søkende blikk. Blikket viser til at det er en økende bevissthet hos Paro om at noe er i ferd med å skje, og at det angår henne. Hun føler en dragning til portene som om underbevisstheten hennes prøver å fortelle henne om den døende Devdas utenfor portene.

Kusken legger Devdas under et stor tre, som blomstrer med røde blomster. Om morgenen samler det seg en stor folkemengde rundt den døende Devdas. Paro merker seg folkemengden og spør hvorfor de har samlet seg utenfor porten til palasset.

Tjener: Some stranger has been lying there all night. Counting his last, maybe. Poor soul must've come to return something he owed in this lifetime.

Paro: God rest his soul.

Paros reagerer ikke på tjenestepikens uttalelse om at mannen som ligger utenfor har kommet for å gjøre opp for noe ugjort. Paro reagerer med å be gud ta vare på den døendes sjel, en velsignelse som kan karakteriseres som en vanlig reaksjon når man får vite at noen ligger for døden. Paro fremstilles fremdeles som uvitende, og hvor fornuft fortrenger hva underbevisstheten og omgivelsene prøver å fortelle henne.

Under morgen-*pūjā*en er Paro ukonsentrert. Da Devdas beveger armen, faller sarien ned fra Paros hode og hun snur seg og ser om noen er bak henne. I bakgrunnen messer en mannstemme et mantra: "She is manifest in death. She is the life-force". Publikum kan skimte en statue av Durgā før man ser Paro utføre *pushpāñjali*. I samme øyeblikk som Paro ofrer røde blomster til gudinnen faller det røde blomster ned fra treet over føttene til Devdas. I bakgrunnen forsetter mannsstemmen å messe: "She is Eternal peace". Hele tiden føler Paro at det er noen som roper etter henne. Badi Ma merker at Paro har konsentrasjonsvansker og ber henne avslutte bønnen.

Mannsstemmen tilhører mest sannsynlig en prest, og mantraene han messer er for å påkalle gudinnen og hennes krefter. Mantraene brukes i denne scenen til å forsterke tilskuerens bevissthet om at dette er en dødsscene. Samtidig blir det understreket at det guddommelige er til stede i død, livskraft og gir evig fred og hvile. Det metafysiske nivået som befinner seg mellom Paro og Devdas blir gjennom *pushpāñjali* til gudinnen et uttrykk for Paros tilbedelse av Devdas. Paros tilbedelse til gudinnen overføres til Devdas gjennom naturen og skaperverket. De sterke følelsene av *śṛṅgāra* mellom Paro og Devdas gir seg utslag i at skaperverket tilber Devdas ved at blomstene fra treet faller over hans føtter. Hvis Paro er en manifestasjon på *śṛṅgāra*, som regnes som en av de sterkeste kreftene i universet, så er hun også en manifestasjon og et uttrykk for gudinnen og hennes krefter. Filmen bruker derfor tilbedelsen av gudinnen som et medium for formidling av Paros følelser. Igjen blir den røde fargen i blomstene brukt for å understreke livskraft og død, skaperverkets syklus.

Spenningen i scenen øker da Paro overhører en tjenestepike si at mannen som ligger utenfor portene er fra Tal Shonapur. Paro spør hvem det er som ligger utenfor, men tjenestepiken vet ikke, og hun tilkaller Mahendra. I det Mahendra kommer inn i rommet fyller Paro olje i lampen.

Lampens viktighet blir enda en gang understreket da den står opphøyet på en pidestall, dekket med en liten grønn silkeduk. Gjennom hele filmen har lampen representert kraften i *śṛīgāra*. Paro fyller lampen med olje, som er flammens livskraft. Paro er derfor opprettholder av kraften i *śṛīgāra* metaforisk overført til lampen. Paro har selv uttalt at forholdet mellom henne og Devdas kan karakteriseres som forholdet mellom sjel og kropp. Sjel og kropp er uatskillelig, utenom ved døden, da legemet brytes ned og sjelen vandrer videre i gjenfødelse eller oppnår frigjøring. Den grønne silkeduken som lampen står på binder lampen til kjærlighetens farge.

Det er først da Mahendra forteller Paro at det er Devdas som ligger utenfor porten at hun forstår situasjonen. Sjokkert, desperat og følelsesladet bryter Paro ut i gråt og løper gjennom palasset på vei ut til Devdas mens hun roper *deva*. Paro kjemper et desperat kappløp mot tid og død. Paros rop viser til en eksplisitt *bhakti*, hengivelse, til Devdas da hun roper på han som gud. I filmen har Paro blitt fremstilt som en Rādhā-figur. Rādhā har både et guddommelig og et menneskelig aspekt, da hun er den perfekte menneskelige tilbeder og samtidig Kṛṣṇas partner. Paro gjenspeiler i filmen Rādhās aspekter som menneske og guddom. Paro kan nå sies å ha oppnådd samme tilstand av *divyonmāda* som Rādhā preges av fordi det er det utenkelig at hun noen gang skal bli atskilt fra Devdas.

Mahendra prøver å stoppe Paro i hennes flukt. Tilslutt klarer han, Yashomati og noen tjenestepiker å gripe fatt i Paro og holde henne igjen. Den ene tjenestepiken holder et fat med rød lakk, *alakta*, som Paro slår ut av hendene på tjenestepiken. Lakken legger seg nedover de hvite marmortrappene som en blodpøl. Paro sliter seg løs, og den hvite sarien hennes blir farget med røde flekker og hun fortsetter å løpe mot porten. Bhuvan beordrer portene lukket da han forstår at Paro har tenkt seg ut. Devdas ligger omgitt av røde blomster, og snur hodet slik at han kan se Paro komme løpende mot seg. Paro løper alt hun klarer, men portene lukkes foran henne. I det Paros kropp slår inn i porten tar Devdas sitt siste åndedrag og uttaler: ”Paro”. I samme øyeblikk slukker vinden flammen i Paros lampe. Paro siger ned foran porten, sammenkrøket og alene.

Paros flukt gjennom palasset understreker ytterligere aspektet om at hun er en fange i rollen som mor og bestyrerinne av palasset. Hennes barn og tjenere holder henne igjen når hun prøver å nå ut til Devdas. Devdas forstås som en trussel mot Paros ekteskaplige og moderlige plikter. Paro ønsker å flykte fra disse pliktene. Bhuvan fremstår som den øverste autoriteten, opprettholder av tradisjoner og hva som er riktig og galt. Ved at han beordrer portene lukket opprettholdes Paros fangenskap. Paros kamp er allerede fra begynnelsen av

tapt. Hennes fluktforsøk fra palasset blir et bevis på at hennes følelser knyttet til *śṛīgāra* og nærer et håp om at kjærlighet overvinne alle hindringer.

I det Paro river seg løs blir hennes desperasjon enda tydeligere, og fokuset blir på en løpende Paro og de store palassportene som er i ferd med å stenges. Tilskueren sitter med et håp om at Paro skal klare dette kappløpet og nå ut til Devdas. Det bygges opp en spenning i forventningen om at håpet skal bli innfridd, og at et siste farvel mellom Paro og Devdas vil finne sted. Lakken som veltes utover de hvite trappene refererer her til offeret som er i ferd med å utspille seg. Paro er villig til å ofre alt for et siste farvel med Devdas. Lakkens sterke likhet med blod virker forsterkende på scenen som utspilles, og når den blir sølt utover Paros hvite sari likner den på bloddråper og gir et inntrykk om at Paro er skadet. Det hvite stoffet som tilgrises av rød lakk blir en billedlig måte å vise til det uunngåelige i situasjonen. For i det øyeblikket Paros kropp stoppes av portene og Devdas dør, sier hun sakte ned langs portene som om hun ble henrettet. Paro blir liggende foran porten og den hvite sarien med de røde flekkene gjør at hun ser ut som hun er død. Devdas dør fysisk, mens Paro etterlates alene i verden. Metaforisk fremstilles Paro som følelsesmessig død.

Gudinnen Durgā innledet filmen, og det viser seg nå at hun også avslutter indirekte gjennom prestens messende mantraer. Gjennom *maṅgalacāra*, *darśana*, og *pūjā* har gudinnen vært en underliggende føring gjennom filmen. Durgā viser til et større aspekt i det hun forstås som skaper opprettholder og ødelegger av universet. Filmene kan derfor sees i et syklisk perspektiv, der gudinnens krefter er med på å skape kjærlighet, opprettholde den, og deretter ødelegge kjærligheten. Gudinnen er opprettholder av *dharma*. Hvis Paros og Devdas' kjærlighet til hverandre forstås som i konflikt med *dharma*, er det gudinnens plikt å sørge for at bruddet på *dharma* ikke opprettholdes.

Devdas fysiske død, og Paros følelsesmessige død er et faktum. I det øyeblikket tilskueren får se den uslokkelige flammen i lampen blåses ut av et enkelt vindpust. Dette gir en tydelig tale om at kjærligheten tapte, og at *śṛīgāra* nå er borte. *Karuṇa rasa* vil alltid dominere når død vises eksplisitt, og sorg blir den overveldende følelsen. Filmens dominerende *rasa* er nå tydeliggjort i form av *karuṇa rasa*. *Karuṇa* er dominerende og får en enorm kraft fordi man er blitt forestilt et håp og en kjærlighet som er uknuselig. Denne forestillingen blir brutt ned i løpet av få sekunder i det man innser at så lenge Devdas levde var også håpet og kjærligheten levende. *Śṛīgāra rasa* vil alltid være avhengig av to personer. Filmene gjør det nå klart at atskillelsen denne gangen er for alltid, da portene skiller Paro fra Devdas' døde kropp.

Avslutning



Avslutning

Siden begynnelsen av 1900-tallet har *Devdas* vært en kjent fortelling i India. Romanen som kom ut i 1917 skulle vise seg å bli en del av den indiske kulturarven. Siden den gang har *Devdas* vært filmatisert syv ganger, første gang i 1928 og siste gang 2002.²⁹ Fra den første filmatiseringen og frem til i dag har *Devdas* vært oppskriften for Bollywoods kjærlighetsmelodrama. *Devdas* er en fortelling med kontinuitet i indisk filmindustri, men også med elementer arvet fra den sørasiatiske forteller- og teatertradisjoner. Ut fra dette antas det at *Devdas* som et moderne melodrama kan tolkes i lys av de følelsesmessige reglene for skuespill presentert i *Nāṭyaśāstra*.

Nāṭyaśāstra presenterer en teori om hvordan kunst formidler følelser. Dens forankring i sørasiatisk kultur er ikke nødvendigvis så bevisst som den brukes i denne oppgaven, men forut settes å være underliggende i sørasiatisk dramaturgi. På tross av dette er det ingen tvil om at teorien om *bhāva* og *rasa* er gjeldende i sørasiatiske kunstuttrykk, og kan fremdeles brukes som en innfallsvinkel og analyseverktøy for å oppnå en bredere forståelse av kunstuttrykk.

Bollywood-film er en sammensmeltning av tradisjonelle sørasiatiske kunstformer formidlet på en moderne fremstillingsmåte. *Devdas*, som er sjangertypisk innenfor Bollywood-stilen, representerer en kontinuitet av en tradisjonell sørasiatisk estetikk og fortellermåte gjennom et moderne medium. *Devdas* er bygget opp etter et mønster om forening, atskillelse, gjenforening og en evig atskillelse som er i samsvar med et tradisjonelt fortellingsmønster i sanskritpoesi (Siegel, 1983:15) som også gjenfinnes i film (Virdi:2003:146). Mye av sanskritpoesien er inspirert av teorien om sinnsstemninger og følelser som finnes i *Nāṭyaśāstra*.

I *Devdas* brukes en melodramatisk fremstillingsmåte og kjærlighetshistorien til å skape et følelsesmessig engasjement hos tilskuerne. Det følelsesmessige engasjementet skapes gjennom publikums forventninger og stemningen i filmen som henviser til kjærlighet uttrykt gjennom det klassiske poetiske mønsteret, og bruk av implisitte og eksplisitte religiøse referanser. Gjennom analysen kan man se at bevisst bruk av religion er et forsterkende element i *Devdas* for å høyne den følelsesmessige erfaringen, både mellom filmens skikkelser og mellom film og publikum.

²⁹ *Devdas* ble første gang filmatisert i 1928 av Eastern Films Syndicate, av regissør Naresh Chandra Mitra (Rajadhyaksha & Willemen, 1999:251).

Handlingsmønsteret i *Devdas* danner en jevn opptakt til et klimaks på slutten av filmen. Klimakset betraktes som en følelsesmessig forløsning for tilskueren. Denne forløsningen er i samsvar med hvordan *Nāṭyaśāstra*s teori fremlegger bruk av *bhāva* og *rasa* til å bygge opp under en dominerende følelse på slutten av et drama. I dette tilfellet brukes sinnsstemningen kjærlighet til å frembringe en dominerende følelse av sorg. *Devdas* som et moderne sørasiatisk melodrama kan derfor tolkes i lys av de følelsesmessige reglene som presenteres i *Nāṭyaśāstra*. Gjennom en sammenblanding av moderne fremstillingsmetoder bygget på tradisjonelle fortellingsmønstre, er fremdeles teorien om *bhāva* og *rasa* høyst gjeldene i en moderne indisk filmforståelse.

Bruken av *Nāṭyaśāstra*s *rasa*-teori som et analyseverktøy på *Devdas* betraktes i denne oppgaven som en styrke da teorien er oppstått i samme kulturelle område som det sørasiatiske melodramaet. Teoriens fokus på det følelsesmessige kan sies å være generaliserbar siden følelser er felles for alle mennesker. Dermed gir dette teorien en universalitet og en mulighet til å kunne brukes på materiale utenfor dens kulturelle område, og kan samtidig være anvendbar for forskere som ikke nødvendigvis er en del av dette kulturområdet. Når *Nāṭyaśāstra* hevder at alle typer kunst bør ha som mål å formidle følelser, er det en svakhet med teorien. Teorien tar ikke hensyn til at kunstneren ikke nødvendigvis ønsker å formidle følelser, men kan ønske å formidle samfunnskritikk og politiske budskap. Samfunnskritikk og politiske budskap kan relateres til følelser som fører til engasjement, men det er nødvendigvis kunstnerens eget mål. I en analyse av *Devdas* er det en styrke å bruke en teori som omhandler følelsesformidling, da dette er hovedmålet med den melodramatiske sjangeren. Ved å bruke *rasa*-teori retter oppgavens analyse seg mot et følelsesmessig perspektiv.

Tidligere analyser av *Devdas* gjort av blant annet Arora (1997), Chakravarty (1993), Mishra (2002) og Viridi (2003) tolker filmatiseringene før 2002 i et samfunnskritisk og politisk perspektiv, hvor historien sees som en kritikk mot det britiske koloniherrdømmet. Disse forskerne omtaler indisk films bruk av religion kun som en underliggende forklaring for filmenes oppbygging og skikkelser, og det rettes lite oppmerksomhet mot religion som virkemiddel i film. Religion blir ofte omtalt for å være svært nærliggende til den følelsesmessige sfæren. I Bhansalis *Devdas* er religion et viktig virkemiddel for å fremme et følelsesmessig budskap. Religion oppfattes som personlig nærliggende og knyttet til private følelser og verdensoppfattelse. Derfor kan religion i dette tilfellet være mer engasjerende enn samfunnskritikk. Målet med melodramaet og *Devdas* er å engasjere tilskueren følelsesmessig

til historiens handling gjennom opplevelser som tilskueren selv kan relatere seg til. Dette blir i samsvar med hva *Nāṭyaśāstra* ser som kunstens mål.

Oppgavens analyse rettes mot fremstillingen av de to heltinnene i *Devdas*, Paro og Chandramukhi. Problemstillingen fokuserer på om fremstillingen av heltinnene er med på å opprettholde stemningene og følelsene som formidles i *Devdas*. Et melodrama drives frem av de kvinnelige skikkelsene og deres følelsesliv. Ved hjelp av de implisitte og eksplisitte religiøse referanser og virkemidler i filmen, opprettholdes og formidles heltinnenenes følelser og sinnsstemninger. Åpningsscenen innrammer filmen religiøst gjennom en *maṅgalacāra* og en *darśana* av gudinnen Durgā. Heltinnene viser eksplisitt gjennom handlinger som *pūjā*, følelser knyttet til tilbedelse og hengivelse. Dans og sang brukes til å uttrykke følelser og religiøse fortellinger, men også i dialog brukes religiøse vendinger og et poetisk språk. Dette er med på å høyne intensiteten i det følelsesmessige. Flere av scenene er rammet inn av viktige religiøse hendelser, slik som *god bharna*, bryllup, begravelse og Durgā-pūjā. Disse scenene fremstår blant de mest følelsesladede i hele *Devdas*. Ved å ramme inn scener i religiøse hendelser, kan filmens handling appellere til de sørasiatiske tilskuernes kunnskaper om religiøse forbilder og historier. Det forsterker det følelsesmessige budskapet. Begge heltinnene blir implisitt fremstilt som paralleller til viktige religiøse skikkelser. Fremstillingen av Paro kan forstås som en Rādhā-figur, mens Chandramukhi kan sees i et perspektiv av Mīrābāī. Både Rādhā og Mīrābāī er viktige religiøse skikkelser i forhold til Kṛṣṇa-*bhakti* rettet mot en total hengivelse og kjærlighet til det guddommelige. I *bhakti* er det ofte vektlagt at en tilbeders hengivelse er frivillig, og at det er en tilnærmet gjensidig kjærlighet mellom tilbeder og det guddommelige. Tilbedelser er også sentralt gjennom hele filmen. Paros lampe blir forstått som en tilbedende handling, basert på hennes kjærlighet til Devdas. Devdas forstås som en Kṛṣṇa-skikkelse og Paros lampe blir dermed en indirekte tilbedelse av Kṛṣṇa. Chandramukhis liv som kurtisane er knyttet til poesi, sang og dans relatert til lange hinduistiske tradisjoner. Hun vises i et forandringsperspektiv, hvor hun forandrer seg til å bli en from kvinne, og en tilbeder av Kṛṣṇa. De to heltinnene karakteriseres derfor som religiøse, og som tilbedere av gud.

Paro og Chandramukhis følelsesliv preges av en dynamikk mellom kjærlighet, *śṛṅgāra* og sorg, *karuṇa*. Andre sinnsstemninger og skikkelsene i filmen støtter oppunder de to heltinnenenes følelser, og det er denne dynamikken mellom følelsene, heltinnene seg i mellom og i forhold til helten som driver hele fortellingen. En slik dynamikk mellom følelser i

relasjon til andre mennesker og omgivelser er i samsvar med hvordan *rasateorien* forklares i *Nāṭyaśāstra*.

Heltinnene i Bhansalis versjonen av *Devdas* har en mye sterkere og mer fremtredende rolle enn helten. Dette skiller denne versjonen fra de tidligere filmatiseringene av *Devdas*. Ser man dette i forhold til *Nāṭyaśāstra*, så er det i samsvar med den grasiøse teaterstilen, *kaiśika*, som omhandler kjærlighetsdramaet og kan sees på som videreført i det moderne sørasiatiske melodrama.

Referansene til gudinnen Durgā, og festivalen som holdes til ære for henne, Durgā-pūjā, er med på å forsterke inntrykket av at man befinner seg i Bengal-området hvor både hun og Kṛṣṇa er blant de viktigste guddommene. Filmen utnytter historiens handling fra 1920-tallet og de lokale og nasjonale religiøse uttrykkene for å skape en følelse av nostalgi. Samtidig er dette med på å bygge oppunder hva Schecher (1993) og Jain (2005) omtaler som en lokal *rasa*, altså *rasa* preget en lokal kulturel kontekst. Paros tilbedelse av Durgā viser ikke bare et religiøst aspekt, men fremmer også en lokal tilhørighet i samsvar med historiens handling og områdetilhørighet til Bengal. Chandramukhis fremstilling som en tradisjonell kurtisane er også med på å fremme en lokal og nostalgisk følelse da hun representerer en tradisjon som ikke lengre finnes, og som var knyttet til en storhetstid i indisk historie. Dette er ifølge Dwyer (2006) et av kurtisanens hovedtrekk i sørasiatisk film.

Den sterke fokuseringen på heltinnene i *Devdas* kan også gjenspeile endrende holdninger i samfunn og politikk angående synet på kvinner og deres status. Om den utbredte bruken av religiøse referanser i *Devdas* er ment som en kritikk av tradisjonelle verdier eller en søken fra det moderne tilbake til det tradisjonelle, er fremdeles et ubesvart tema.

Oppgaven viser at i moderne indisk film brukes hinduisme som religiøs referanse og virkemiddel til å formidle og understreke filmens handling og stemninger. I hvor stor grad og i hvilket omfang religion kan sies å være aktivt brukt som virkemiddel i Bollywood-film, eller om det kun er en strømning som alltid har vært til stede, eller er av nyere dato, er uvisst. Hvis hinduisme forstås å gjennomsyre og være en kulturell referanseramme i Bollywood-film er det naturlig at man finner religion som et virkemiddel i film. Men hva som eventuelt frekvensen av religiøse referanser i film er også uvisst.

Devdas er ikke regnet som en religiøs film, men på bakgrunn de sterke referansene til Rādhā og Kṛṣṇa kan filmen tolkes som en moderne fremstilling hvor Paro og Devdas

fremstilles som dem. Bruken av *rasateori* har vist seg fruktbar i en sammenheng hvor religiøse uttrykksformer har vist seg å forsterke filmens stemninger og følelsesmessige uttrykk, og å engasjere tilskuerens følelser. *Rasateorien* har i et tidligere tilfelle vært anvendt på vestlig poesi, om denne teorien kan overføres til vestlig film og ikke-sørasiatiske kunstuttrykk gjenstår å se.

Appendiks - Bilder fra filmen *Devdas*

Utvalgte bilder fra Sanjay Leela Bhansalis *Devdas* (2002). Bilder fra filmen arrangert etter handlingsforløpet, samt analysestrukturen i oppgaven. Bildene viser følelsesmessige uttrykk i historien og sentrale religiøse hendelser.

Scene 1. - Åpningsscenen



Bilde 1. Gudinnen Durgā, fra åpningsscenen i Devdas.

Scene 3 - Lampen



Bilde 2. Paro danser med lampe foran Chakravarty-familiens alter til gudinnen Durgā.

Scene 4 - Gjenforeningen

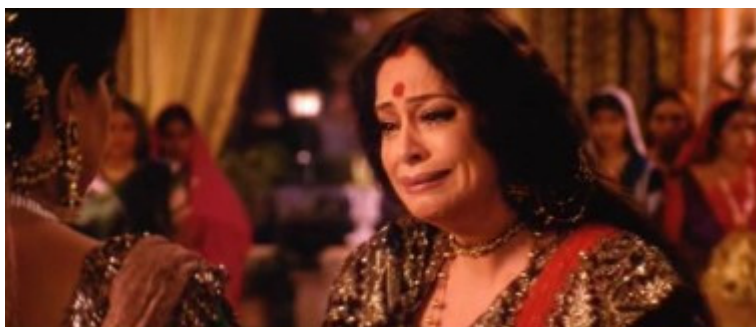


Bilde 3. Devdas og Paros første møte ansikt til ansikt etter ti års atskillelse fra hverandre.

Scene 6 - Kumuds god bharnā.



Bilde 4. En arrogant og sint Kaushalya fornærmer Sumitra under Kumuds god bharnā.

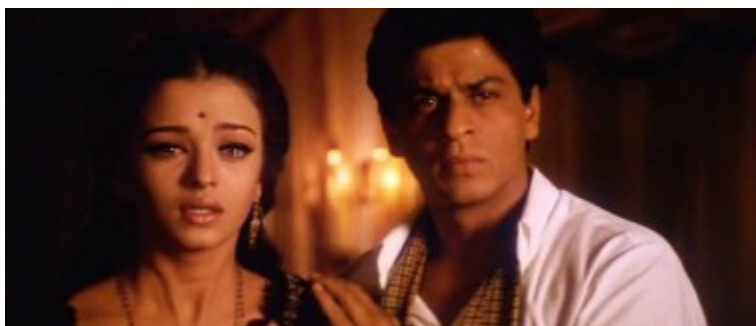


Bilde 5. En gråtende Sumitra ber Kaushalya om å la Paro og Devdas få lov til å gifte seg.

Scene 7 - Bruddet



Bilde 6. Paro besøker Devdas om natten for å forsikre seg om at han vil gifte seg med henne.



Bilde 7. Paro og Devdas overraskes av Devdas' far, Narayan.



Bilde 8 Narayan nekter Devdas å inngå et giftemål med Paro.



Bilde 9. Sumitra konfronterer Paro om hennes møte med Devdas om natten.

Scene 8 - Chandramukhi



Bilde 10. Devdas første møte med kurtisanen Chandramukhi.



Bilde 11. Chandramukhi første forestilling for Devdas, hvor hun danser og synger om hvordan Rādhā forføres av Kṛṣṇa.



Bilde 12. Devdas forlater Chandramukhis koṭhā under forestillingen hennes.

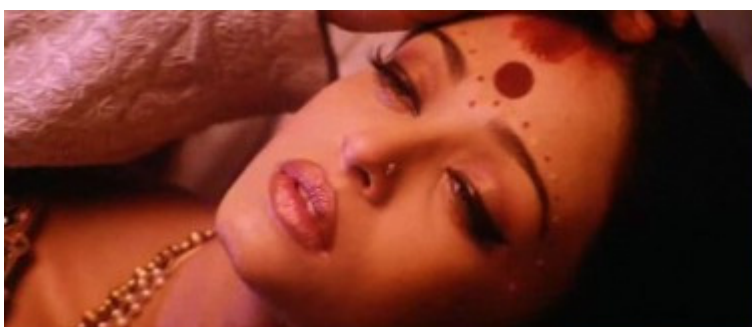
Scene 9 - Atskillelsen



Bilde 13. Devdas prøver å overbevise Paro om å ikke inngå et giftemål med Bhuvan.



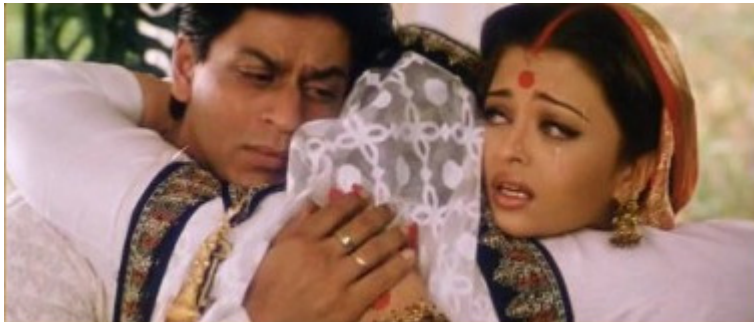
Bilde 14. Smykket Devdas bruker til å slå Paro med slik at hun får et arr i pannen.



Bilde 15. Fra det blødende såret i pannen, trekker Devdas blodet bak i Paros hårskill.



Bilde 16. Devdas fører Paro ut til bryllupsseremonien hvor hun gifter seg med Bhuvan.



Bilde 17. Et siste farvel med Dadi Ji før Paro forlater landsbyen etter bryllupet.



Bilde 18. Devdas' siste blikk og farvel med Paro før hun forlater Tal Shonapur.



Bilde 19. Paros første kveld sammen med sin ektemann Bhuvan i palasset i Manikpur.



Bilde 20. Bhuvan forteller Paro at han aldri kommer til å glemme sin første kone, og at hennes plikter er å passe barna og være husets frue.

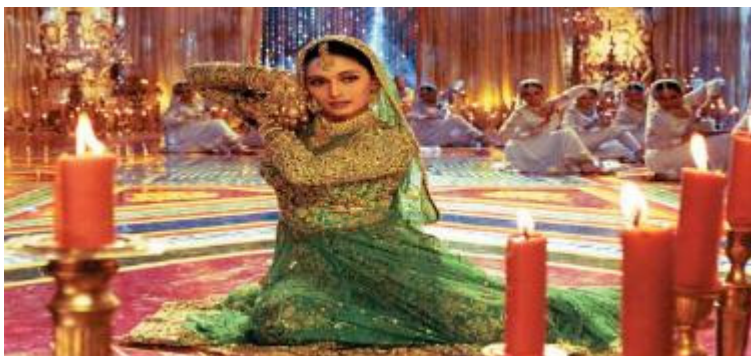
Scene 10 - Chandramukhi og Devdas



Bilde 21. Devdas prøver å betale Chandramukhi for å ha pleiet ham i to døgn mens han har vært bevisstløs.



Bilde 22. Chandramukhi nekter å ta imot Devdas' penger, og krever at han tilbakebetaler henne med å tilbringe to døgn i kothāen.



Bilde 23. Chandramukhi utfører en forestilling spesielt for Devdas, etter å ha vunnet veddemålet som hun inngikk med Kali Babu.



Bilde 24. En gråtende Devdas overveldet av minnene om Paro.



Bilde 25. Avvist av Devdas står Chandramukhi gråtende og alene, mens hun ser Devdas forsvinne i natten.



Bilde 26. Devdas er kommet tilbake til koṭhāen, og Chandramukhi får endelig sjansen til å fortelle ham at hun elsker ham.

Scene 11 - Døden samler dem



Bilde 27. Paro tar et siste farvel med Narayan på hans dødsleie.



Bilde 28. Narayans begravelse.



Bilde 29. Dharamdas forteller Sumitra om Devdas alkoholmisbruk og om Chandramukhi. Paro overhører samtalen.



Bilde 30. Paro ber Devdas om å slutte å drikke, mens Devdas ber Paro om å forlate Bhuvan og rømme vekk sammen med ham.



Bilde 31. Devdas lover Paro at han skal komme til henne når han dør. Devdas forsegler løftet med å kysse fingrene og berøre arret han gav Paro.

Scene 12 - Paro og Chandramukhi møtes



Bilde 32. Paro ber Bhuvan og Badi Ma om å få lov til å utføre Durgā-pūjā.



Bilde 33. Det første møtet mellom Paro og Chandramukhi. Chandramukhi bøyer seg ned og hilser ærbart.



Bilde 34. Paro overraskes i det hun åpner dørene til koṭhāens soverom og finner et alter.



Bilde 35. Chandramukhis alter til Kṛṣṇa



Bilde 36. Paro har innsett hvor høyt Chandramukhi elsker Devdas. Chandramukhi gir Paro jord til Durgā-pūjā. De to kvinnene skilles som venninner.

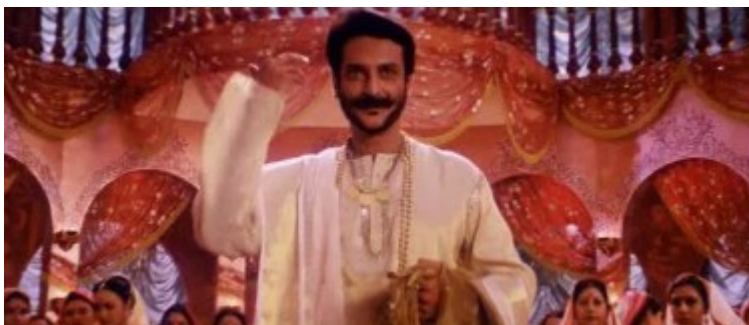
Scene 13 - Durgā-pūjā



Bilde 37. Paro ønsker Chandramukhi velkommen til å feire Durgā-pūjā.



Bilde 38. Paro og Chandramukhi danser sammen til ære for gudinnen Durgā.



Bilde 39. Kali Babu avslører at Chandramukhi er en kurtisane.



Bilde 40. Etter å ha blitt avslørt som kurtisane, hindrer en rasende Chandramukhi under krangelen med Kail Babu fra å slå henne.



Bilde 41. Chandramukhis tar farvel med Paro.

Scene 14 - Paro straffes



Bilde 42. Paro hindrer Badi Ma fra å slukke lampen.

Scene 15 - Devdas aksepterer Chandramukhi



Bilde 43. Devdas strekker ut hånden mot Chandramukhi og erklærer sin kjærlighet til henne.



Bilde 44. Devdas tar farvel med Chandramukhi for alltid før han begynner sin siste reise gjennom India.

Scene 16 - Den endelige atskillelsen



Bilde 45. Paros blødende arr, et advarsel om at Devdas er døende.



Bilde 46. Paro på desperat flukt ut for å ta et siste farvel med Devdas som ligger døende utenfor palassets porter.



Bilde 47. Den døde Devdas omgitt av røde blomster utenfor palassets porter.

Ordforklaringsliste

Denne ordlisten er hovedsaklig basert på Monier-Williams Sanskr̥t- English Dictionary (1999). I denne listen blir ordboken refert til som MW. Ord som kun finnes på hindi er hentet fra McGregor Oxford Hindi-English Dictionary (1993). Denne ordboken bli i oversikten forkortet til M. Ord på hindi er markert med (h).

Abhinaya	Skuespill, dramaturgi med uttrykkende sinnsstemninger (MW:64)
Ācārya	Tittel på en lærer, en mann med fremragende visdom (MW:131)
Adbhuta	Ydmykhet, overraskelse, en overveldende sinnsstemning, (MW:19)
Alakta	Rød lakk, brukes ofte til kroppsdekorasjon (MW:94)
Amaṅgala	Ulykkesbringende, ondskap (MW:80)
Amarṣa	Harme (MW:81)
Anubhāva	Reaksjon på kroppsspråk, tale og blikk (MW:36)
Apsaras	Himmelske nymfer, kvinnelige guddommelige vesener som har bolig i himmelen (MW:59)
Ārabhaṭī	Den energiske teaterstilen preget av heltemot, en av fire teaterstiler (MW:150)
Ārati (h)	Ritual hvor levende lys svinges foran gudestatuen (M:92)
Artha	Økonomisk rikdom og politisk, makt, et av fire livsmål (MW:90)
Āśrama	Livsstadium (MW:158)
Aśubha	Det som ikke er vakkert, stygt, ulykkesbringende (MW:113)
<i>Atharvaveda</i>	Veda med magiske formularer (MW:17)
Ātman	Det uforanderlige prinsipp, selvet, pusten og sjelen (MW:135)
Avidyā	Uvitenhet (MW:108)
Bhagavan	Gud (MW:744)
Bhakta	Tilbeder (MW:743)
Bhakti	Gudstilbedelse, kjærlighet og hengivelse (MW:743)
Bhāratī	Den verbale teaterstilen, en av fire teaterstiler (MW:753)
Bhāva	Sinnsstemning (MW:754)
Bhaya	Frykt (MW:747)
Bhayānaka	Skrekk, sinnsstemning (MW:747)
Bībhatsa	Avsky, sinnsstemning (MW:733)
Brāhmaṇa	Øverste klasse i Varṇa-systemet (MW:741)
Brahmacarya	Elevstadiet i Āśrama-systemet med studier av <i>Vedaene</i> (MW:738)
Brahman	Den ytterste virkelighet, verdens Altet, værensgrunnen (MW:788)
Dainya	Depresjon, nedstemt sinnstilstand (MW:497)
Dānava	En gruppe demoner (MW:479)
Darśana	Å se og bli sett guddommen, sentralt i hinduismens tilbedelsesritualer (MW:470)
Dāsa	Slave; tjener (MW:477)

Deva	Gud, guddom (MW: 492)
Devadāsī	Guds tjenerinne, kvinnelig tempeldanser, oppfattet som gift med guddommen (MW: 493)
Devī	Gudinne, også et navn på gudinnen Durgā (MW:496)
Dharma	Den evige orden, det som støtter og opprettholder, plikt, lov, det rette, faste, rettferdighet (MW:510)
Dīpā	Oljelampe, lys, ofte brukt under tilbedelsesritualer (MW:481)
Divyomāda	Sammensatt av ordet <i>divya</i> , guddommelig, og ordet <i>māda</i> , lidenskaplig (MW:479, 808) Donna Wulff (1996:120-121) omtaler <i>divyomāda</i> som ”guddommelig galskap”, altså en total lidenskap rettet mot det guddommelige.
Dolayātrā	Festival hvor gudestatuene settes på en huske (MW:498)
Dvaṃdva	Par bestående av motsetninger (MW:503)
Ekādaśī (h)	Den ellefte dagen i den halve lunarmånenden (M:142)
Fariśtā (h)	Engel, profet, en person som representerer et stort håp for andre (M:677)
Garbhādhāna	Unnfanngelsesritual som utføres før og etter menstruasjon for å sikre graviditet (MW:350)
Garva	Arroganse (MW:350)
Gazal (h)	Tradisjonelle metriske dikt som omhandler kjærlighet, ofte fremført og sunget (M:250)
Gauḍīya	Navn på Bengal-området (MW:369)
Gaṇaka	Kurtisane (MW:393)
Ghaṇṭā	Bjelle (MW:375)
Gharānā (h)	Hushold eller slekter av musikere (M:286)
Ghāt (h)	Steintrapper ned mot en elv (M:287)
Gītagovinda	Lyrisk drama skrevet av Jayadeva. Inneholder erotiske dikt om Kṛṣṇa og Rādhā, og forholdet mellom menneskene, sjelen og gud (MW:356)
Glāni	Svakhet og fysisk utmattelse knyttet til depresjon (MW:374)
God bharnā	Å være gravid (M:277)
Gopī	Gjeterjente, del av Kṛṣṇa-mytologien (MW:368)
Gosvāmin	Religiøs ærestittel (MW:367)
Hāsyā	Humør, latter, komisk (MW:1294)
Itihāsa	Historie, legender, samlebetegnelse for Mahābhārata, Rāmāyaṇa, Purāṇa-tekstene (MW:165)
Kaiśika	Den grasiøse teaterstilen, en av fire teaterstiler (MW:311)
Kalā	De 64 kunstformer nevnt i Saivatantra (MW:261)
Kali-yuga	Siste del av en skapelsesperiode (MW:262)
Kāma	Seksuelt begjær og lengsel, sanseglede, et av livsmålene, også navnet på kjærlighetsguden (MW:271)
Kapota	Gråfarge (MW:251)
Karuṇa	Det sorgfulle, sinnsstemning (MW:255)
Kathā	Samtale og fortelle historier, fortalt av profesjonelle historiefortellere, <i>khathaka</i> (MW:247)
Kāvya	Klassisk sanskrit poesi, dikt med én spesifikk forfatter, ofte ansett for å være guddommelig inspirert (MW:280)
Khol (h)	Ytre skall, å dekke seg til med noe, for eksempel et plagg (M:246)

Khola / Kholaka	En hjelm eller ytre skall (MW:341)
Koṭhā (H)	Bordell (M:216). Ordet stammer fra sanskrit, <i>koshṭhaka</i> , som betyr lagringsrom, skattkammer eller hvelv (MW:314)
Līlā	Guddommelig lek, viktig skaperprinsipp, å gjøre en handling uten anstrengelse (MW:903)
Loka	Mennesker som befolker verden, folket (MW:906)
Mada	Ssvakhet, arroganse og stolthet som kan føre til blant annet alkoholmisbruk (MW:777)
<i>Mahābhārata</i>	Et av hinduismens to episke verk tilegnet Vyāsa (MW:798)
Maṅgala	Lykke, lykksalighet, lykkebringende (MW:772)
Maṅgalacāra	Lykkebringende seremoni, gjentakende bønn for suksess (MW:773)
Mantra	Hellige lyder som resiteres, brukt i yoga, meditasjon og ritualer (MW:785)
<i>Manusmṛti</i>	Manus lovbok (MW:784)
Māyā	Illusjon (MW:811)
Mokṣa	Frelse fra gjenfødelse, frigjøring (MW:835)
Mudrā	Hellige håndbevegelser, håndpositurer (MW:822)
Muhūrta	En trettiende del av en <i>tithi</i> , månedag (MW:825)
Mujrā (h)	En musikalsk forestilling fremført av en kurtisane, dansejente (M:821)
Nāḍī/ Nāḍi	Kroppens usynlige årer der det flyter energi (MW:534)
Nāṭya	Dans, drama, imitere (MW:534)
<i>Nāṭya Veda</i>	Navn på Nāṭyaśāstra, vitenskapen om dans, drama og imiterende representasjoner (MW:534)
Nāṭyaśāstra	Navn for Nāṭya Veda, kompendie og rettningslinjer for dans, drama og imiterende representasjoner (MW:534)
Nṛtya	En historie danset og gestikulert (MW:546)
Padma	Lotusblomst (MW:584)
Padmapīṭha	Sammensatt ord av <i>padma</i> , lotus og <i>pīṭha</i> , stol, sete. (MW:629) Brukes for å betegne en guds trone.
Pañcāṅga	Hinduistisk (måne) kalender (MW:577)
Parakīyā	Å tilhøre noen andre, være gift med noen andre (MW:588)
Pāṭhya	Kunnskap, instruksjon, å bli lært noe (MW:615)
Prāṇa	Pust, livskraft i kroppen som kanaliseres gjennom <i>nāḍī</i> ene (MW:705)
Prakṛti	Urmaterie, det materielle prinsipp (MW:654)
Prasāda	Nåde, matofferet til gudestatuen og restene av denne maten (MW:696)
Prema	Ren, ekte kjærlighet, omsorg (MW:711)
Pūjā	Tilbedelsesritual for å ære gud (MW:641)
<i>Purāṇa</i>	Å tilhøre oldtiden, “gamle bøker”, en gruppe tekster, klassifiseres ofte i Vishnu- <i>Purāṇa</i> , Shiva- <i>Purāṇa</i> etc. (MW:635)
Puruṣārtha	De fire livsmålene i <i>āśrama</i> -systemet (MW:637)
Puṣpamālā	Blomsterkrans (MW:639)

Pushpâñjali	Å fylle begge hender med blomster, blomsterofring (MW:640)
Puṁsavana	Å frembringe en sønn, et av de tolv overgangsritualene, <i>saṁskāra</i> (MW:630)
Puṇya	Religiøs fortjeneste, en lykkebringende og god handling (MW:632)
Rāja	Konge (MW:872)
Rākṣasa	Demon (MW:871)
<i>Rāmāyaṇa</i>	Et av hinduismens to store episke verk (MW:878)
Rasa	Følelse, den dominerende følelsen i en forestilling (MW:869)
Rati	Kjærlighetens gleder, lidenskap, kjærlighetsgudens Kāmas hustru (MW:687)
Raudra	Sinne, raseri, sinnsstemning (MW:891)
<i>R̥gveda</i>	Veda med dikt bestående av 1017 hymner, en av fire samlinger (MW:225)
R̥ṣi	Seer, vismann, poet (MW:226)
Śṛṅgāra	Kjærlighet, seksuell lidenskap (MW:1087)
Sāmbhoga	Kjærlighetsfølelsen, kjærlighet i forening (MW:1178)
Śakti	Kraft, styrke, kvinnelig skaperprinsipp, ofte fremstilt som en gudinne (MW:1044)
Śaktimat	Å inneha eller være ett med śakti (MW:1044)
Sāmaveda	Veda med dikt som ble sunget (MW:1205)
Samnyāsin	En asket, en som har forsaket verden (MW:1148)
Śankha	Konkylie, brukt til å skremme vekk onde ånder, skape frykt hos fiender og varsle krig (MW:1047)
Sārikā /Sārika	En fugl, en betrodd person (MW:1066/1209)
Śāstra	En manual eller kompendium som omhandler orden, styre, gode råd etc. Hevder vanligvis å være guddommelig legitimert (MW:1069)
Sātvatī	Den stor slagne teaterstilen om heltemot, generøsitet og undere, en av fire teaterstiler (MW:1200)
Sāttvikabhāva	En av tre <i>bhāva</i> -kategorier, en mellomposisjon av <i>sthāyibhāva</i> og <i>vyabhicāribhāva</i> (MW:1200) En ufrivillig sinnstilstand.
Samṣkara	Overgangsritual (MW:1120)
Sīmantonmayana	Hårdelingsseremoni utført under en kvinnes graviditet mellom fjerde til åttende måned. Skal sikre barnets helse og utvikling (MW:1218)
Sindūra	Rødt sinober som brukes av gifte kvinner i hårsillet (MW:1217, M:1011)
Smṛti	”Det som er husket”, erindring, også hellige tekster med menneskelig opphav (MW:1272)
Śoka	Sorg, smerte (MW:1091)
Śṛṅgāra	Kjærlighet, lidenskap, erotikk. Finnes i to tilstander, atskillelse, <i>vipralambha</i> og forening, <i>sāmbhoga</i> . (MW:1087)
Sthāyibhāva	En varig sinnstilstand (MW:1264)
Strīdharma	En kvinnes plikter (MW:1261)
Śubha	Lykkebringende, det vakre, det gode (MW:1083)
Śuka	Papegøye, kjærlighetsgudens ridedyr, symbol for lidenskap og begjær (MW:1079)
Śulka	Brudepris (MW:1084)
Svadharmā	Egne plikter, og oppfølging av egne plikter og rettigheter (MW:1275)

Svakīyā	Å tilhøre seg selv, ens egen hustru (MW:1278)
Svāminī	En kvinne av høyere rang, ofte gift med en <i>svāmin</i> , lærd brahman eller mester (MW:1284)
Svarga	Guds himmel, lysverden (MW:1281)
Śyāma	Grønnfarge (MW:1094)
Taqdīr (h)	Skjebne (M:432)
Tavāyaf (h)	Dansejente, prostituert (M:444)
Tithi	Månedag (MW:446)
Ṭhakkura	En guddom, et objekt eller en person som skal vises ærbødighet, en mann av høyere status eller en leder (MW:430)
Ṭhākur (h)	Et gudebilde, en guddom, en landeier, leder, en ærestittel (M:411)
Ṭhākūrānī/	En kvinne gift med en ṭhākur (M:409)
Ṭhakurāin (h)	
Ululi	Hyl for å markere velstand og fremgang (MW:218)
Unmāda	Galskap (MW:193)
Upaniṣad	Den siste del av Veda, også kalt Vedānta (MW:201)
Utsāha	Energi, kraft, viljestyrke (MW:182)
Vṛtti	De fire dramatiske stilene, <i>kaiśikī</i> , den grasiøse, <i>bhāratī</i> , den verbale, <i>sātvatī</i> , den storslagne, <i>ārabhaṭī</i> , den energiske. <i>Kaiśikī</i> , <i>bhāratī</i> , og <i>sātvatī</i> brukes til å fremstille <i>śṛṅgāra</i> , <i>raudra</i> og <i>vīra</i> . <i>Ārabhaṭī</i> kan brukes til å fremstille alle de åtte <i>rasa</i> ene (MW:1010)
Vāda	Diskurs, tale, filosofi, teser og doktrine (MW:939)
Vahana / Vāhana	Å bære, frakte, en guds ridedyr (MW:933)
Vānaprastha	Det tredje livstadiet for en brahman, hvor han frasier seg alle jordiske goder og familie og søker et liv som eneboer (MW:940)
Varṇa	Farge, de fire samfunnssklassene (MW:924)
Veda	Kunnskap, åpenbarte tekster som består av <i>Rgveda</i> , <i>Sāmaveda</i> , <i>Yajurveda</i> , <i>Atharvaveda</i> , <i>Brāhmaṇa</i> -tekster, <i>Āraṇyaka</i> -tekster og <i>Upaniṣader</i> (MW:1015)
Viṣṇu Purāṇa	En av de mest kjente <i>purāṇane</i> (MW:999)
Vibhāva	En hendelse som skaper en sinnsstemning gjennom tale og handlinger (MW:978)
Vijayā Sammilini	Feiring av i Bengal med sang og dans som en avslutning på Durgā-pūjā. Feiringen relateres til Rāmas serier over demonen Rāvaṇa. (Rodrigues, 2003:67-68).
Vijñāta	Det som er kjent, forstått, en sannhet (MW:961)
Vipralambha	Atskillelse fra personen man elsker (MW:976)
Vīra	Heltemot (MW:1005)
Visāda	Fortvilelse (MW:989)
Vṛdā	Skam (MW:1043)
Vyabhicāribhāva	Utfyllende sinnstilstander, en overgangstilstand (MW:1032)
Yajña	Offer, bønn, tilbedelse (MW:839)
Yajurveda	Veda med ritualtekster, en av fire samlinger (MW:839)
Yoga	Navn på filosofisk system, disiplinert måte å oppnå et mål på, teknikk for å kontrollere sinnet og kroppen, målet for yogapraksis (MW:856)
Zamīndār (h)	Jordeier, ansvarlig for skatteunndragelse på vegne av staten (M:359)

Guder, helgner og vismenn

Bharata	Lærd og forfatter av Nāṭyaśāstra
Brahmā	Personlig skapergud (MW:737)
Caṇḍikā	Navn og en form av Durgā (MW:383)
Daśaratha	Konge av Ayodhā kjent fra eposet <i>Rāmāyaṇa</i> (MW:472)
Durgā	Vakker krigerisk guddinne, den ubestritte, uoppnåelige og skremmende gudinnen. Noen ganger forstått som datter av Himavat og Śivas hustru også kalt for Umā, Pārvatī etc, ofte forstått som mor til Kārttikeya og Gaṇeśa (MW:487)
Gaṇeśa	Gud for visdom, kunnskap og hindringer. Sønn Śiva og Pārvatī, eller ifølge en legende kun skapt av Pārvatī. Gaṇeśa skaper og fjerner hindringer, og påkalles når nye prosjekter skal begynnes. Han fremstilles som en liten tykk mann, men stor mage og elefanthode (MW:343)
Indra	Ofte omtalt som gudenes konge og himmelguden, kjennetegens for sitt heltemot og sin krigerske natur (MW:166).
Kṛṣṇa	Den mørke, eller den mørkeblå. Avatar av Viṣṇu, noen ganger identifisert som Viṣṇu. Fremstilles om en ung gjetergutt med en fløyte i hånden. Sønn av Vasudeva og Devakī som fikk åtte sønner. Devakīs fetter, Kong Kansa av Mathurā ble fortalt i en spådom at en av sønnene til Vasudeva ville komme til å overvinne ham. Kansa holdt derfor Vasudeva og Devakī fanget, og drepte deres sønner. Da Kṛṣṇa ble født rømte Vasudeva fra Kansas fangenskap og ved gudenes hjelp fant han en gjeterfamilie, Nanda og hans kone Yaśodā. Yaśodā hadde nettopp fått en sønn, og de to guttene ble byttet om. Kṛṣṇa vokste opp i Vraja, og senere i Vṛndāvana. Som ungdom utfordret Kṛṣṇa guden Indra og overvant ham, og ble tildelt tittelen ”kyrenes herre”. Kṛṣṇa avbildes ofte lekende sammen med gjeterjentene, <i>gopī</i> ene. Det sies at tusenvis ble hans hustruer, men bare åtte av disse er spesifiserte. Kṛṣṇas favoritt jente er Rādhā (MW:306).
Kārttikeya	Sønn av Śiva og Pārvatī. Populært ansett for å være en krigsgud fordi han ledet gudene i kamp mot demonene. Ifølge en legende ble Kārttikeya skapt av Śivas fruktbare energi som falt i Ganges. Noen ganger også forsått som sønn av Agni og Gaṅgā (MW:275).
Kauśalyā	Dronning og mor til prins Rāma, gift med kong Daśaratha i <i>Rāmāyaṇa</i>

(MW:318)

Lakṣmī	Gudinne for lykke, rikdom og det vakre. Gift med guden Viṣṇu (MW:892)
Lakṣmaṇa	”Lykkebringende tegn”, sønn av kong Daśaratha og Sumitrā. Bror til prins Rāma i <i>Rāmāyaṇa</i> (MW:892)
Mahādevī	Store gudinne, sammensatt av <i>mahā</i> , stor, og <i>devī</i> , gudinne (MW:794, 796).
Maheśvara	”Den store herre”, tittel på gud ofte brukt på Śiva, Indra og Kṛṣṇa (MW:802)
Mahisha	”Bøffel”, navn på en demon overvunnet av gudinnen Durgā (MW:803)
Mīrābāī	En av de mest innflytelsesrike nordindiske kvinnelige poeter. Regnes for å være av kongelig ætt, fra Rajasthan fra rundt 1500-tallet. Mīrābāī er gjennom sin poesi blitt et forbilde for kvinner og menn innen <i>bhakti</i> -tradisjonen. For noen hinduer blir Mīrābāī forstått som guddommelig og likestilt med Rādhā (Hawley & Juergensmeyer, 1988:123-133)
Pārvatī	”Fjellbekk”. Śiva kone, og datter av Himavat. Noen ganger forstått som en kvinnelig gjeter, <i>gopī</i> (MW:622)
Pitāmaha	”Morfar”, navn på guden Brahmā (MW:627)
Rādhā	”Velstand”, og ”suksess”. Den mest kjente av alle <i>gopī</i> ne. Hovedperson i Jayadevas <i>Gītagovinda</i> . Ansett for å være Kṛṣṇas favoritt gjeterjente. Har i senere tid blitt tilbedt som en gudinne (MW:876)
Rākā	Gudinne over fullmånenatten (MW:871)
Rāma	Rāma eller Rāmachandra, sønn av kong Daśaratha og Rāghava. Helten i <i>Rāmāyaṇa</i> som redder sin trofaste hustru Sītā fra demonen Rāvaṇa. Regnes ofte for å være Viṣṇus syvende avatar (MW:877)
Rati	”Lidenskap” eller ”begjær”. Kjærlighetsgudens Kāmas hustru (MW:687)
Rāvaṇa	Kjent demon fra eposet <i>Rāmāyaṇa</i> hvor han bortfører Rāmas hustru, Sītā. Er leder for demonen og konge av Lanka (MW:879)
Sarasvatī	Gudinne forbundet med en elv ved samme navn. Som elveguddinne har hun syv søsken, og hun er den beste av dem alle. Hun påkalles for livskraft og er ødelegger av uvitenhet. Hun forbindes ofte med tale og språk, og er også gudinne for veltalenhet og læring. Noen ganger forstått som Brahmās hustru. Er også til tider identifisert med Durgā (MW:1182)
Śatrughna	”Ødelegger av fiender”. Prins og tvillingbror prins Lakṣmaṇa. Sønn av Sumitrā og Daśaratha i <i>Rāmāyaṇa</i> (MW:1051).
Śeṣa	Tusenhodet slange som guden Viṣṇu sover på. Et symbol for evighet

(MW:1088,1089).

- Sītā ”Fure”, guddinne som forbindes med jorden og fruktbahet. I *Rāmāyaṇa* er hun gift med Rāma, og datter av Janaka, konge av Mithilā. Ifølge legenden kom Sītā ut av jorden da Kong Janaka pløyde den da han skulle klargjøre den til et offerritual (MW:1218)
- Śiva Regnes for å være en av hinduismens mest kjente guder. Han fremstilles som en asket, og er gift med gudinnen Pārvatī. Han er også ødelegger av kosmos ved tidsaldrenes slutt (MW:1074)
- Sumitrā ”God venn”, eller den som ”har gode venner”. Dronning og mor til prins Lakṣmaṇa og prins Śatrughna, gift med kong Daśaratha i *Rāmāyaṇa* (MW:1230-1231)
- Viṣṇu ”Altoverstigende”. En av de mest kjente hindugudene, og for mange hinduer den øverste gud. Er gift med gudinnen Lakṣmī. Kalles også for Nārāyaṇa. Kjentetegnes med sine fire våpen; konkylien, diskus, klubbe og lotus. Blir noen ganger også forsått som far til kjærlighetsguden Kāma. Er opprettholder av verdensordenen, *dharma* (MW:999)
- Yama ”Tvilling”, hersker over dødsriket og innsamler av de dødes sjeler. Fremstilles kledt i rødt, med lysende øyne og krone på hode. Hans ridedyr er en bøffel og våpenet er en løkke som han samler de dødes sjeler med (MW:846)

Sammendrag

Den bengalske forfatteren Saratchandra Chattopadhyay skrev boken *Devdas* i 1917.

Fortellingen om Devdas er blitt én av Indias mest kjente kjærlighetshistorier, som har blitt filmatisert flere ganger. Produsert i Bollywood, regnes Sanjay Leela Bhansalis filmversjon av *Devdas* fra 2002 som en karakteristisk Bollywood-film. Filmen regnes som sjangertypisk for melodramaet, den største filmsjangeren i Sør-Asia. Melodramaet fokuserer først og fremst på å formidle til publikum en følelsesmessig opplevelse.

Filmen belyses og analyseres i et religionshistorisk perspektiv. Problemstillingen tar utgangspunkt i hinduismen som den dominerende religionen på det sørasiatiske kontinentet, og hvordan denne religionen gjennomsyrrer det indiske samfunnet. Sørøstasiatisk dramaturgi er sterkt preget av en indisk teori, *Nāṭyaśāstra*, som hevder at dans og drama er formidling av følelser og sinnsstemninger. Sammen er hinduisme og *Nāṭyaśāstras* teori kontinuerlige kilder til påvirkning og inspirasjon i mye sørasiatisk kunst.

Analysen fokuserer på hvordan religiøse elementer og referanser i filmen *Devdas* er med på drive fortellingen frem, og samtidig forsterker filmens måte å uttrykke og forsterke de følelsesmessige aspektene av historiens handling. Kvinneskikkelsene i filmen er fremtredende, og deres rolle som formidlere av religion, følelser og sinnsstemninger vektlegges.

Filmen *Devdas* er ikke regnet som en religiøs film, men på bakgrunn de sterke referansene til Rādhā og Kṛṣṇa kan filmen tolkes som en moderne fremstilling av fortellingene rundt disse to guddommelige skikkelsene. Bollywood-filmen *Devdas* er ikke bare underholdning, men også en opprettholder av både religion, dramaturgiske og kunstneriske tradisjoner.

Referanser

Primærkilder

[Bharata-Muni]. 1967. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*. Oversatt og med introduksjon av Manomohan Ghosh. Bind 1, Kap. 1-27, 2. utgave. Calcutta: Bibliotheca Indica. The Asiatic Society.

[Bharata-Muni]. 1961. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*. Oversatt og med introduksjon av Manomohan Ghosh. Bind 2, Kap. 28-36, Første utgave, Calcutta: Bibliotheca Indica. The Asiatic Society

Anonym. *Laws of Manu. (Manusmṛiti)* Oversatt og med introduksjon av Wendy Doniger og Brian K. Smith, 1991. New Delhi: Penguin Books India.

Saratchandra Chattopadhyay. 2002. *Devdas*. New Delhi: Penguin Books

Devdas. 2002. Produsent: Bharat Shah. Regissør: Sanjay Leela Bhansali.

Alfabetisk inndeling

Arora, Poonam. 1997. Devdas: India's emasculated Hero, sado-masochism and colonialism. I: *Jouvert: A journal of Postcolonial Studies* 1 (1):

<http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v1i1/devdas.htm>. (19. september 2005)

Asbjørnsen, Dag. 2003. Det hysteriske melodrama: Hvorfor vi ikke liker Bollywood-film. *Z:filmtidsskrift* 4: 32-39.

Bashir, Mir. 1973. *The art of hand analysis*. London: Muller.

Bell, Catherine. 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.

Booth, Gregory D. 1995. Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema. *Asian Folklore Studies* 54 (2): 169-190.

Chakravarty, Sumita S. 1993. *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*. Austin: University of Texas Press.

Chatterjee, Gayatri. 2005. Icons and Events: Reinventing Visual Construction in Cinema in India. I *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. Raminder Kaur og Ajay J. Sinha (red.), 90-117. New Delhi: Sage Publications.

Dissanayake, Wimal. 1993. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Droga, Ramesh, og Urmilla Droga. 1992. *A Dictionary of Hindu Names*. New Delhi: Aditya Prakashan.
- Dwyer, Rachel. 2006. *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*. Abingdon: Routledge.
- Flood, Gavin. 1996. *An introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flood, Gavin. 2003. *The Blackwell Companion to Hinduism*. Oxford: Blackwell.
- Gandhi, Maneka. 1992. *The Penguin Book of Hindu Names*. New Delhi: Viking.
- Gaston, Anne-Marie. 1992. "Dance and the Hindu Woman: Bharatanāṭyam Re-ritualized" I: *Roles and Rituals for Hindu Women*, Julia Leslie (red.), 149-171. New Delhi: Motilal Banarsidass.
- Gerow, Edwin. 1977. *Indian Poetics*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Hawley, John Stratton, og Mark Juergensmeyer. 1988. *Songs of the Saints of India*. New York: Oxford University Press.
- Hjortsø, Leo. 1998. *Greske guder og helter*. Oversatt av Kåre A.Lie. Oslo: Pax Forlag
- Jacobsen, Knut A. 2003. *Hinduismen*. Oslo: Pax.
- Jain, Kajri. 2005. Figures of Locality and Tradition: Commercial Cinema and the Networks of Visual Prints Capitalism in Maharashtra. I: *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, Raminder Kaur, Ajay J. Sinha, (red.), 70-89. New Delhi: Sage Publications.
- Kakar, Sudhir. 1990. *Intimate Relations: Exploring Indian Sexuality*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kaur, Raminder, og Ajay J. Sinha. 2005. *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi: Sage Publications.
- Kersenboom, Sasika C. 1992. The traditional Repertoire of the Tiruttani Temple Dancers. I: *Roles and Rituals for Hindu Women*. Julia Leslie (red.), 131-147. New Delhi: Motilal Banarsidass.
- Kinsley, David R. 1986. *Hindu goddesses: visions of the divine feminine in the Hindu religious tradition*. Berkley: University of California Press.
- Kinsley, David R. 1993. *Hinduism - A cultural perspective*. New Jersey: Prentice Hall.
- Klostermaier, Klaus K. 1994. *A survey of Hinduism*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Klostermaier, Klaus K. 1999. *A concise encyclopedia of Hinduism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Kolbjørnsen, Tone K. 2003. Melodramaet, filmen, det moderne. *Z: Filmtidsskrift* 4: 5-11.

- Kramrisch, Stella. 1983. *Exploring India's Sacred Art: Selected writings of Stella Kramrisch*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kværne, Per, og Kari Vogt. 2002. *Religionsleksikon: Religion og religiøse bevegelser i vår tid*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Liebert, Gösta. 1976. *Iconographic Dictionary of the Indian Religions: Hinduism-Buddhism-Jainism*. Leiden: Brill.
- Lorenzen, David N. 1999. Who invented Hinduism? *Comparative Studies in Society and History* 41 (4): 630-659.
- Marglin, Frederique Apffel. 1985. *Wives of the God-King: The rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi: Oxford University Press.
- Masson, J. L., og Patwardhan, M. V. 1970. *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*. Poon: Deccan College.
- McDaniel, June. 2004. *Offering Flowers, Feeding Skulls: Popular Goddess worship in West Bengal*. New York: Oxford University Press.
- McGregor, 1993. *The Oxford Hindi-English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Mishra, Vijay. 2002. *Bollywood Cinema: Tempels of desire*. New York: Routledge.
- Monier-Williams, Monier, og Carl Cappeller, E. Laumann. 1999. *Sanskrit- English Dictionary: etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Mukerjee, Radhakamal. 1965. "Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, (1): 91-96.
- Nugteren, Albertina. 2005. *Belief, bounty, and beauty: rituals around sacred trees in India*. Leiden: Brill.
- Pandey, Rajbali. 1994. *Hindu Samskāras: Socio-Religious Study of the Hindu Sacraments*. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Partridge, Eric. 1966. *Origins: a short etymological dictionary of modern English*. London: Routledge.
- Patnaik, Priyadarshi. 1997. *Rasa in Aesthetics: An application of Rasa Theory to Modern Western Literature*. New Delhi: D.K. Printworld.
- Rajadhyaksha, Ashish, og Paul Willemen. 1999. *Encyclopaedia of Indian cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodrigues, Hillary. 2003. *Ritual worship of the great goddess: the liturgy of the Durgā Pūjā with interpretations*. Albany, N.Y.: State University of New York.

- Sardar, Zaiuddin. 1998. Dilip Kumar made me do it. I: *The Secrets Politics of Our Desires*. Ashis Nandy (red), 19-91. New Delhi: Oxford University Press.
- Schechner, Richard. 1993. *The future of ritual: writings on culture and performance*. London: Routledge
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Schwartz, Susan L. 2004. *Rasa: Performing the Divine in India*. New York: Columbia University Press.
- Siegel, Lee. 1983. *Fires of Love-Waters of Peace: Passion and renunciation in Indian culture*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Stutley, M., og Stutley, J. 1977. *A dictionary of Hinduism: its mythology, folklore and development 1500 B.C.-A.D. 1500*. London: Routledge.
- Virdi, Jyotika. 2003. *The Cinematic Imagination: Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Van Hollen, Cecilia. 2003. *Birth on the Threshold: Childbirth and Modernity in South India*. Berkely: University of California Press.
- Wulff, Donna M. 1996. Rādhā: Consort and Conqueror of Krishna. I: *Devī: Goddesses of India*. John S. Hawley, Donna M. Wulff (red.), 109 -134. Berkley: University of California Press.